مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ١- ٢٦

الطّبع والصّنعة في نقد أبي حيّان التّوحيديّ

د.وضحى أحمد يونس[١]

الملخص

وثّق أبو حيّان التّوحيديّ الروابط بين ثنائيات تعامل معها الدّرس النقديّ العربيّ القديم بوصفها ثنائيات مُتباعدة الطرفين، كثنائيّة الفكر والحسّ، وثنائية العلم والأدب، وثنائيّة القديم والمُحدث، وثنائية الطّبع والصّنعة، التي يتّخذُها هذا البحثُ محوراً لاهتمامه؛ فقد انقسم النّقاد في دراستهم لقضية الطّبع والصّنعة بين قائل بانفصال طرفيها، وآخر قائل باتّحادهما، والتّوحيديّ واحدٌ من أبرز النّقاد القائلين بتلازم طرفي هذه الثنائية، وتفاعلهما، واتّحادهما في الإبداع الأدبيّ؛ إذ تأتي الأفكار والمعاني لابِسة ألفاظها؛ فالإبداع تعبير باللغة ،وتوشية اللغة بالصنعة، والطّبع فِطرة، وفيض إلهيّ للأفكار والمعاني، يُوهب للمبدع، فيخلُف فِطرته الإلهيّة بقُدرة بشريّة على الصّياغة اللّغويّة، وصولاً إلى الصّنعة الفنيّة؛ فالطّبع المُبتكِر هو السَابق والصّنعة المُحترِفة هي التّالية، والصّنعة متمّمة للطّبع، على صعيد الإبداع الأدبيّ، بما تُمارِسه من تدقيق وتأمّل.

كلمات مفتاحية : الطّبع، الصّنعة، الثنائيّة، الإبداع، الأدب.

المقدّمة

وصف إحسان عبّاس التوحيديّ[٢] بأنّه " كان يتهيّب النّقد أو علم الكلام، وجُهدُه فيه عارضٌ على الرّغم من أنّه كان مُهيّأً بحكم الذّوق النّاقد، والاطّلاع الواسع ليكون في طليعة النّقاد"[١]، وانطلاقاً من

---

[١] مدرّسة قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، سورية.هاتف: ٤٣٦٧٧١.الإيميل wadha.younis.sy@gmail.com
تاريخ الوصول: ٢٧/٠٧/١٣٩٣هـ.ش= ١٩/١٠/٢٠١٤م تاريخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ.ش= ١٨/٠٤/٢٠١٥م
[٢] هو علي بن محمّد بن العبّاس التّوحيديّ، أبو حيّان، فيلسوف، متصوّف معتزليّ، نعته ياقوت بشيخ الصّوفيّة وفيلسوف الأدباء، "٠٠٠-٤٠٠هـ"، يُنظر:الزّركليّ،**الأعلام**،ج٤/٣٢٦.

هذا الرأي في جهد أبي حيّان يحاول البحث تأكيدَ جزءٍ يسيرٍ من هذا الجُهد الموصوف بأنّه "عارض"، فقد كان جُهداً نقديّاً شاملاً لجوانب الإبداع العربيّ بنوعيه الشّعر والنثر؛ لأنّ التوحيديّ نَظَّرَ لأصولِ البلاغة، ومهّد لتطبيقها عمليّاً، وخاض في أعقد المشكلات النّقديّة، ومن بينها "الطّبع والصّنعة".

إنّ قضيّة الطّبع والصّنعة من أهمّ القضايا الّتي حكمت التّفكير النقدي العربي بالجدل؛ إذ درسها النّقاد القدماء بوصفها تجسيداً لمصطلحين منفصلين، ومذهبين متناقضين يقسمان الشّعراء إلى فريقين لكلّ فريق طريقته الخاصة في الإبداع، فوُصف الطّبع بالعفويّة، والبساطة، والشّفافيّة، والتّقليد، والاتباع، والوضوح، ووُصفت الصّنعة بالتّكلّف، والتّعقيد، والكتابيّة، والابتداع، والغموض، وأُهمل ما بين المذهبين من تفاعل وتباطُن، وقد اتّسمت دراسته لهذه القضيّة بالتّوفيق بين مفاهيم قد تبدو لبعضهم متباعدة كالأدب، واللّغة، والفلسفة، والتّصوف، والجمال، وهذه هي فلسفة التّوحيديّ الشموليّة.

التّمهيد

يمنحُ لسانُ العربِ الطّبعَ والصّنعةَ المعاني الآتية: الطّبع: طَبَعَ الشّيءَ طَبعاً، صَاغَهُ وصوّرهُ في صورة ما، والطّبع هو الخلق والمثل أو الصيغة، والطّابع هو الخُلق الغالب الّذي جُبِل عليه الإنسان، والطبيعةُ هي السّجيّةُ، ومزاج الإنسان المركّب، والقوّة التي يصل بها الجسم إلى كماله الطبيعيّ، ويُقال فلانٌ مطبوعٌ في فنٍّ أو غيره، أي ذو موهبة فيه يعالجُه بلا تكلّف ويُجيدُه[٢].

أمّا الصّنعةُ: فصَنَعَ الشّيءَ صُنعاً عَمِله، وصَنَعَ صُنعاً مَهَرَ في الصُّنع، والصّناعةُ حِرفَة الصّانع، وكلُّ عِلمٍ أو فنٍّ مارسه الإنسان ومَهَرَ فيه يُصبح حرفةً له، ورجلٌ صَنَعُ اليدين حاذقٌ في الصّنعة، ورجلٌ صَنَعُ اللّسان بليغٌ ماهر[٣].

وردَ مصطلحا الطّبع والصّنعة في التراث النقديّ في سياقِ محاولاتِ النّقاد القدماء فهمَ الإبداع الأدبي؛ إذ اشتركت رؤاهم في الفصلِ الحادِّ، الّذي قسّم الشّعراء إلى مدرستين بدا للنّقاد أنّهما على طرفي نقيض، كما في موازنة الآمدي بين البُحتري وأبي تمام، فأعلى بعضُهم شأنَ الطّبع، وأعلى بعضُهم

---

[١]- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص ٢١٦.

٢ - ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة طبع.

٣ - **المصدر السابق**، مادّة صنع.

الآخر شأنَ الصّنعة، ودرسوا كلَّ مذهبٍ منفرداً، فعرّفوه وحدّدوا سماتِه وأبرزَ شعرائِه، وبحثوا عن مرادفات الطّبع والصّنعة وأنواعِهما ومحاسنِهما ومساوئِهما وأبرز شعرائهما، والطّبع في النّقد العربيّ القديم يُفيد معاني الغريزةَ، والسّماحةَ، والسّهولةَ، والعفويّةَ، والسّجيّة، والإلهامَ، والحظّ، يقول الجاحظ: "وكلُّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، ما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثالُ عليه انثيالاً"[١]،"والشّعرُ حظٌّ يقسمه الله لمن شاء من عباده"[٢]، و "الطّبع تركُ اللّفظِ يجري على سجيتِهِ حتى يخرجَ على غيرِ صنعةٍ "[٣]، والصّنعة تفيد معاني التّصنع والتّكلف والبديع والتنقيح...

أهمّيّة البحث وأهدافُه

يهدف البحث إلى إيضاح الخصوصيّة الّتي تفرّد بها التّوحيديّ في دراسة قضيّة الطّبع والصّنعة؛ والّتي تأثّرت بتكوينه الذاتيّ الّذي يُعدُّ مزيجاً من الفلسفة، والعلم، والأدب، والبلاغة، والفقه، والكلام، والعقل، وهذا أغنى آراءَه بأسئلةِ الأصالةِ والحداثةِ مُعبّراً عنها بلُغة نقديّةٍ ذاتِ أبعادٍ صوفيّة، ومعايير فلسفيّة، ونفسيّة تَمزج شؤونَ الأدبِ والبلاغةِ بشؤونِ الكونِ والحياة، فهو النّاقد الّذي تأثّر بعمقٍ بالفكر الإسلاميّ في نزوعهِ الصوفيّ الذي يرى في الله الجمالَ الكاملَ، ومصدرَ كلِّ جمال، ويُفصح عن رؤية مختلفة تُرتّب على الفكر النّقديّ العربيّ العمل من أجل التقاط عناصر خطاب جماليّ استقرت في نتاج التّلاقح الثّقافيّ بين العرب وجيرانهم وخاصةً اليونان؛ لأنّه "إذا لم يكن هناك نظريّة فنّيّة في فكر الحضارة العربيّة الإسلاميّة، فهذا لا ينفي وجود معا لم مثل هذه النّظريّة منثورةً بين مؤلّفات أبي حيّان: نثر اللؤلؤ والمرجان"[٤].

١- الجّاحظ، **البيان والتبيين**، ج٣ ، ص٢٨.

٢ – الجّاحظ، **الحيوان**، ج٤، ص ٣٨١

٣ – الجّاحظ، **البيان والتبيين**، ج٣، ص٦و٢٨.

٤– محمّد علي العجبليّ، **النّزعة الإنسانيّة في عصر التّوحيديّ**، ص ٢٧١.

المنهج

يدّرس البحث قضيّة الطّبع والصّنعة من خلال توضّيح مفاهيمها، ورصد تداخلاتها مع مفاهيم أخرى تُناظرها، أو تتفرع منها كالبلاغة، والإلهام، والشّكل، والمضمون، واللّفظ، والمعنى، ويقوم البحث بقراءة النّصوص الأكثر تعبيراً عن هذه القضية؛ لتكشف عن المنهج التوفيقي عند التوحيديّ، وسيتمّ التّركيز على أدواته الفلسفيّة والنفسيّة والعقليّة ليبرهن تكامل طرفي هذه الثنائية الّذي يخلق جمال النّص الأدبيّ .

البحث

- الطّبع إلهيّ والصّنعة بشريّة

رأى التوحيديّ في الطّبع والصّنعة مفهومين متلازمين واكبا الإبداع الأدبيّ، وشكلا مقياساً مهماً من مقاييس نقد الأدب فلم يَفصل بينهما؛ بل أكّد اتّحادهما، ووضّح ماهيّة كلّ مفهوم منهما ومصدره وصيرورته، ثمّ وضّح العلاقة بينهما، وقد درّس هذه القضيّة بوصفها موضوعاً فلسفياً؛ إذ عرض للمواهب التي يُجمّل الله تعالى بها النّفس الإنسانيّة الّتي تظل في عطش دائم إلى الكَمال، فيرفدُها الإنسان، خاصة المبدع، بالصّقل.

وأبرز ما يُميّز مُناقشة التوحيديّ هذه القضيّة هو التّركيز على مرجِعها الدّيني، فالطّبع أصل النّشأة، وهو ميّزة ذاتيّة تتعلق بالخصائص الفرديّة لكلّ إنسان، لذلك فهو ينطوي على باعث خفيّ يولّد الإبداع، وهو العنصر الطبعيّ الموهوب الّذي يحتاج إلى الصناعيّ المكسوب فكلاهما يكمّل الآخر .

انطلق التوحيديّ من تقدير عالٍ للطبيعة؛ لأنّها قُدرة إلهية: "الطبيعة قوّة إلهيّة سَارية في الأشياء، عاملة فيها بقدْر ما للأشياء من القبول والاستحالة والانفعال والمواتاة إمّا على التمام وإمّا على النّقص"[١]،وفي ظل هذه الرؤية تكون هناك آليّة للخَلق الفنيّ، تشرح كيفيّة انتقال الفنّ من القوّة الكامنة إلى الفعل المُتجسد، إذ يكون الإبداع الأدبيّ فِكرة في الذّهن، أو خاطراً في النّفس فيتحول بوساطة الإلهام إلى شعر أو نثر، وعلى الرغم من أنّ الطّبع والصّنعة في رأيه وحدة فنيّة، وهي محور كلّ كتابة مُبدعة، فإنّ هذا لم يمنعه في دراسته الإجرائيّة التوضيحيّة من تأكيد التّباين بين الصّانع والمصنوع، وبين

١- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج٢، ص٣٩.

الخَالق والمخلوق، وإجراء المشابهة بين المفهوم الدينيّ والمفهوم الأدبيّ، إلا أنّه جعل الطبيعة فوق الصّناعة؛ لأنّ الطبيعة عمل إلهيّ كَامل والصّناعة عمل إنسانيّ نسبيّ.

أبو حيّان النّاقد الأدبيّ بنزعته الفلسفيّة يسعى إلى تحقيق الجَمال، والاقتراب من الكَمال بين طبع هو الحسّ وصنعة هي العقل، سعياً إلى جمع العنصر الإلهيّ الموهوب "الفطرة والغريزة" مع العنصر الإنسانيّ "المُكتسب"، ويبيّن التوحيديّ أنّ العلاقة بينهما في المفهوم الإبداعيّ علاقة تفاعُل وتبادُل وتكامُل؛ وإن كانت بعض أقواله تُوحي بغير ذلك. "إنّ الطبيعة فوق الصّناعة، وإنّ الصّناعة دون الطبيعة، وإنّ الصّناعة تتشبّه بالطبيعة ولا تكْمُل، والطبيعة لا تتشبّه بالصّناعة وتكمُل"[١]، وهذا يعني أنّ التّناول النّقديّ الفلسفيّ للعلاقة بين الطّبع "الموهبة" والصّنعة "الحرفة " لا يتناقض مع التّرتيب المنطقيّ والوجوديّ الّذي يقتضي أن تكون الطبيعة فوق الصّناعة، والصّناعة دون الطبيعة؛ فالصّناعة تَصدر عن العقل وتأخذ من النّفس وتعود لتعطي الطبيعة وتصقلها. يقول على لسان أبي سُليمان المنطقيّ: "إنّ الطبيعة احتاجت إلى الصّناعة؛ لأنّ الصّناعة تستجلي من النّفس والعقل، وتُملي على الطبيعة حتى يكون الكمال مستفاداً بها، ومأخوذاً من جِهتها"[٢].

وقد استفاض أبو حيّان شرحاً للأساس الفلسفيّ، الّذي استند إليه معلّلاً مَيله إلى الطّبع وترجيح كفته، وهو الأساس المعروف القائل بتركيب الإنسان من عنصر إلهيّ وعنصر بشريّ" الصّناعة بشريّة مُستخرجة من الطبيعة الّتي هي إلهيّة، ولا سبيل لقوّة بشريّة أن تنال قوّة إلهيّة بالمساواة، وإذا كان ظهور القُطن بالطبيعة وظهور الثّوب بالصّناعة فليس لهذه أن تعرض لهذه"[٣]،وفي سِياق هذا الفهم تكون الصّناعة محاكاة للطبيعة بالرّغم من الالتباس والتّشابه الّذي تولّده بينهما المهارة في الصّناعة .

إنّ احتفاء التوحيديّ بالطّبع يصل حد المبالغة أحياناً، ففي بعض آرائه النّقديّة نكاد نلمس نفياً لأيّ جُهد أو مَشقة، ما يتعارض مع آليّة النّظم والتّأليف كهذا الرأي الّذي يجعل بلاغة الطّبع هي البلاغة ذاتها." البلاغة هي الكلام المُتحدّر عن الغريزة على رَسل تحدُّر الدّر سقط من عقد أسلمته كفّ جارية

١- **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٩.

٢- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص١٠١.

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج٢، ص٣٩.

إلى حجرها لا يحمل فيه اللّسان على غير مذهب السّجية فيظهر فيه قُبح التّكلف"[١]،ففي قوله "متحدّر تحدّر الدّر " قدر كبير من العفويّة ومفاجأة الإلهام، لذلك فإنّ فقدان السّجية "الطّبع" نتيجته الحتميّة هي "قبح التّكلف"، وهذا إخفاق فنّيّ.

في سِياق هذه الرؤية يُصبح الطّبع هو عمود فنّ الكتابة، وفقدان الطّبع بلاؤها وآفتها "آفة الكتابة أن يفقد صاحبُها الطّبع وهو العمود "[٢]،وقد ذكر ذلك في أثناء انّتقاده ابن عباد "بُلي في هذه الصّناعة بأشياء كلّها عليه لا له، فأوّل مابُلِي به أنّه فقد الطّبع وهو العمود "[٣]، وفُقدان الطّبع يؤدي إلى فقدان الصّنعة الماهرة الّتي هي حدود طبيعيّة مختلفة عن التّكلف الّذي هو مُبالغة وإفراط تجعل الصّنعة هي الغاية لا الأدب، ويزداد المقياس الفلسفيّ "الطبيعيّ والصناعيّ" الّذي اختاره وصاغه التوحيديّ لتفسير العمليّة الإبداعيّة وضوحاً، إذا عَرفنا أنّ التوحيديّ يُقابل بين الطبيعة والنّفس النّاطقة، وبين العقل والصّناعة الحادثة يقول:"احتاجت الطبيعة إلى الصّناعة لأنّها وصلت إلى كَمالها من ناحية النّفس النّاطقة بواسطة الصّناعة الحادثة الّتي من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تُعطي "[٤]؛فالعلاقة بينهما أخذ وعطاء، وحركة متبادلة تعكس بوضوح مفهوماً دينياً هو وهب الحياة من قِبل الله سبحانه واستقبالها من الإنسان خليفته في الأرض.

تأخذ الصّناعة كَمالها من الطبيعة، ويتأكّد جوهر الطبيعة، ويتجسّد حين تشُفّ عنها الصّناعة. يؤسس التوحيديّ فنّ الكتابة على أصلين الأوّل "الطّبع " بمعنى الموهبة والفطرة، والثّاني "الصّنعة "بمعنى الاهتمام بالطّبع وإنمائه وتطويره، والطّبع هو نتاج النّفس النّاطقة ويصفه التوحيديّ بـــــ "عفو البديهة". أما الصّنعة فهي نتاج الصّناعة الحادثة و يصفه بـــــ"كدّ الروية "،وهذان عنصران أحدهما فطريّ والثّاني مُكتسب، يتحدان لينشأ نوع ثالث هو النوع المركب منهما، ولعفو البديهة فضائل وعيوب ولكدّ الرويّة فضائل وعيوب يشير إليها التّوحيديّ على لسان أبي سُليمان المنطقيّ: "الكلام

١-أبو حيّان التوحيديّ، **البصائر والذخائر**، ج١، ص٢٢٦ .

٢- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج١، ص٦٤.

٣- **المصدر السابق**، ج١، ص٦٤.

٤-أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص ١٠٢ .

ينبعث في أوّل مبادئه إمّا من عفو البديهة، وإمّا من كدّ الرّويّة وإمّا أن يكون مركباً منهما، ففضيلة عفو البديهة أنّه يكون أصفى، وفضيلة كدّ الرّويّة أنّه يكون أشفى، وفضيلة المُركب منهما أنّه يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كدّ الرّويّة أن تكون صورة الحسّ فيه أقل، وعيب المُركب منهما بقدر قسطه منهما"[1].ففي هذا النّص يُقرر نشأة مذهب ثالث مُركب من الطّبع والصّنعة، مزاياه الصّفاء والشّفاء والعقل والحسّ، وهكذا فإنّ القراءة التأويليّة المتعمقة تكشف عند التّوحيديّ نقداً ثقافياً يُباطن النّقد الأدبيّ، ذلك أنّ صورة الأدب العربيّ المثاليّ تتجاوز ذاتها لتعكس صورة الشّخصيّة العربيّة المثاليّة، لقد ألحّ التوحيديّ على "التركيب " في الشّخصيّة العربيّة فكراً، وفي الثقافة ضرورةً؛ فالغاية أبعد من تلاقُح مذهبين فنيين؛ إنّه تلاقُح ثقافات، وتوحّد بين الشّاعر وقضيته "الشّعر" فالطّبع هو الشّاعر، والصّنعة هي الشّعر، والطّبع يرمز إلى البداوة والنشأة الأولى فهو القديم ، والصّنعة ترمز إلى الحضارة فهي المُحدث.

إن تثمين التّوحيديّ دور الطّبع في الشّعر والكتابة هو تتويج لرؤية ثاقبة وشاملة ترى في الطّبع اختبارات روحيّة وحدساً ويقظة حواس على معاني الكون، وترى في الصّنعة قدرةً، وابتكاراً، وحذقاً، ومهارةً ، فالطّبع والصّنعة مُركب جدلي يُحافظ على تناقضه وتكامله في آن معاً وهذا المُركب هو الإبداع .

يتحدّث التوحيديّ في المقابسات عن تكَامل الحسّ والعقل، فكلّ منهما يُشبع حاجة في الإنسان "ولمّا كنّا بالحسّ في أصل الطبيعة لم ننفك منه، ولما كنّا بالعقل في أوّل الجوهر لم نجهل فضله"[2]، واللّقاء بين الحس مصدر الطّبع والعقل مصدر الصّنعة هو مقابلة بين مُشتاق وشَائق، وقد رأى الدّكتور الرّباعي في مقالته "التّفكير النّقديّ في المقابسات" أنّ "هذه المُقابلة بين المُشتاق والشائق تُوحي بأنّهما يعملان في خطين متقابلين متخالفين،إ نْ لم يكونا متناقضين لكنهما يلتقيان في الوسط ليؤلفا كلاًّ واحداً"[3]،كما لاحَظ الدّكتور الرّباعي أنّ ثنائيّة الطّبع والصّنعة عند التوحيديّ هي وجه آخر لثنائيّة

١- أبو حيان التوحيدي ،**الإمتاع والمؤانسة** ،ج ٢،ص ١٣٢.

٢- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، ص١٠٥.

٣- عبد القادر الرباعي، **التّفكير النّقديّ في المقابسات**، مجلة فصول ، مجلد ١٥، العدد الأول ، ص ١٥٠.

الحقيقة والاستعارة وهي ثنائيّة ذات بعد دينيّ؛ فالحقيقة هي الله تعالى، والطريق إليها هو طريق العقل والاستعارة والخيال عموما فهو الصّنعة بوصفها محاكاة الألوهيّة، والتروع نحو الحقّ والعدالة[١].

نرى في التّصنيف الفلسفيّ التوحيديّ للصّور ذِكراً للصّورتين، الطبيعيّة والصّناعيّة "الصور إلهيّة، فلكيّة، عقليّة، اسطقسيّة، نفسيّة، بسيطة، مركّبة، ممزوجة، يقظيّة، نوميّة، غائبيّة، طبيعيّة، صناعيّة"[٢]،وعلى لسان أبي سُليمان المنطقيّ يصف الصّورة الصّناعيّة بالفنيّة اليدويّة، وهي نوعان: صورة غير مشبّهة "إلهية" وصورة تشبيهيّة، كما يصف الصّورة الطبيعيّة متعلقة بالمادّة القابلة لآثارها بحسب استعدادها لها، منافِعها ممزوجة ومضارها بحتة، وهي تجمع بين الحِكمة والبَله، وبين الجيّد والرديء[٣].

الإلهام والتعلم

الإلهام أحد عناصر الطّبع الإلهيّ والتعلّم أحد عناصر الصّنعة البشريّة. والتوحيديّ يُرادف بين الإلهام والتّعلم ويستند في ذكر العلاقة بينهما إلى أبي العبّاس ثعلب، يقول : "النّاس في العِلم على ثلاث درجات؛ فواحد يُلهم فيُعلّم فيصير مبدأ، والآخر يَتعلم ولا يُلهم فهو يؤدّي ما قد حَفِظَ، والآخر يُجمع له أن يُلهم وأن يَتعلّم "[٤].

فهذا النّص يُورده أبو حيّان باهتمام شديد ويستوحي منه في نقدّه، فيشير إلى أثر العلاقة بين الإلهام والتّعلُم في تجويد الأدب "شعراً ونثراً"، وتحسينه ويوضّح أوليّة الإلهام في الإبداع، ويتأكّد ذلك باستخدام صيغة المبني للمجهول "يُلهم" و"يُعلّم" في إشارة واضحة إلى تأسس الأدب على الإلهام؛ أي الطّبع السابق للتّعلُم، أي الصّنعة. وما لم يجتمع الاثنان فلن يكون الإبداع، أمّا "من تجتمع له الخلتان فيصير بقليل ما يَتعلّم مكثراً للعمل والعِلم بقوة ما يُلهم، ويعود بكثرة ما يُلهم مصغياً لكل ما يَتعلم ويعمل "[٥].والإلهام يصدر عن جوهر النّفس الإنسانيّة الّتي يُميز أبو حيّان بينها وبين الرّوح ليؤكّد أنّ الإنسان إنسان بنفسه لا بروحه "هلاّ أغنى الرّوح عن النّفس، فهو يُغني عنها، ولكن في جنس الحيوان

١- المصدر نفسه، ص١٥١.

٢- أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ج٣، ص١٣٧.

٣- عزّت السيد أحمد، **فلسفة الفنّ والجمال عند التوحيديّ**،ص١١٥و١٢٠.

٤- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج١، ص١٤٥ .

٥-**المصدر نفسه**، ص١٤٦.

الّذي لم يكْمُل فيكون إنساناً فأمّا في الإنسان فلا، لأنّ الإنسان بالنّفس هو إنسان لا بالرّوح؛ وإنّما هو بالرّوح حيّ فحسب"[١].

وفي المقابسات يُرادف بين الإلهام والبديهة، يقول: "البديهة تحكي الجزء الإلهيّ بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه بالقياس، والرويّة تحكي الجزء البشريّ"[٢]،ويُقارن بين إلهام الحيوان وإلهام الإنسان، فإلهام الحيوان كلّه غريزة بلا عقل، بينما إلهام الإنسان مرفود بالعقل معزّز بالاختيار، فغريزة الحيوان تزيد على الإلهام بينما اختيار الإنسان هو الّذي يزيد على غريزته" لّما كان الحيوان يعمل صنائعه بالإلهام على غير وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرّف فيها بالاختيار، صحّ له من الإلهام نصيب حتى يكون رافداً له في اختياره؛ لأنّ نصيب الإنسان من الإلهام أقلّ كما أنّ قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر، وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلهام أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار"[٣].

يتجلّى الإلهام بالموهبة، والموهوبون تختلف درجات إبداعهم متأثرةً بمعارفهم وتجاربهم وأحاسيسهم، والموهبة الكامنة ،وهي أساس الإبداع الفنيّ، تحتاج إلى صقل وتعليم وتنمية، فالإلهام طبع وتنميتُه صنعة، والمثل الّذي يرِد في المقابسات ليوضّح ذلك هو أنّ التوحيديّ سَمع صبياً يُغني، فقال معبّراً عن إعجابه بموهبته: "لو كان لهذا الصبيّ من يخرّجه ويُعنى به ويأخذه بالطرائق المؤلّفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنّه آية ويصير فتنة"[٤].

البلاغة طبع وصنعة

اهتمّ التوحيديّ بالبلاغة تعريفاً وضرورة ونظاماً وشروطاً وفنوناً وضروباً عند العرب وعند غيرهم من الشّعوب، وقد رأى في البلاغة العربيّة ضرورة في الكلام لأنّ الكلامَ صورةُ الفكر؛ ولأنّ الغاية منها التوضّيح والتّمييز، والإمتاع، وجذب المتلقي، ولا يمكن الاستغناء عن البلاغة عند موازنة الكلام،

١- **المصدر السابق**،ج٣،ص١١٤.

٢- أبوحيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص١٨٨.

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**،ج١،ص١٤٥.

٤- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص١٠٠.

وتشقيق الألفاظ، وإيضاح المعنى. فـ"البلاغة زائدة على الإفهام الجيّد بالوزن، والبناء، والسّجع، والتّقفية، والحلية الرائعة، وتخيّر اللّفظ، وإحضار الزّينة بالرقة والجزالة"[١]،ومن أهداف البلاغة "اجتلاب الحلاوة المُذوّقة بالطّبع، واجتناب النَبوة الممجوجة بالسمع"[٢]،كما رأى في البلاغة العربيّة علماً، وجعل لها منزلة في مقدمة علوم العربيّة من فقه ونحو ولُغة ومنطق وحساب وهندسة وكلام ...إلخ

وفي كل التّعريفات الّتي يقدمها للبلاغة تمتزج عناصر الطّبع مع عناصر الصّنعة. ففي التّعريف الآتي: "البلاغة هي الصّدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللّغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة برفض الاستكراه ،ومجانبة التّعسف"[٣]، فالصّدق عنصر طباعيّ وبقية العناصر صناعيّة وهذا تعريف آخر: "البلاغة أن يصيب النّاطق بالطّبع الجيّد، والصّناعة المجتلبة"[٤]،"ونظام البلاغة وعقدها والّذي عليه المدار أن يكون طالبها مطبوعاً بها، مفطوراً عليها"[٥]، فالطّبع مرآة الأصالة الفنيّة، والصّنعة هي قواعد منهجيّة، وبلاغة المطّبوع لا تخلو من صناعة، وبلاغة المصّنوع لا تخلو من طبع، وهناك نوع ثالث هو الّذي ينادي به التوحيديّ وهو فنّ ثالث يجمع بين المطّبوع والمصّنوع "سأقتصّ لك فنون البلاغة اعلم أنّ الفنّ الأوّل منه هو الكلام الّذي سنح به الطّبع وليس يخلو هذا المطّبوع من صناعة، والفنّ الثّاني هو الّذي يطلب بالصّناعة وليس يخلو هذا المصّنوع أيضاً من طبع، والفنّ الثالث هو الّذي يبتدر بين هذين المذهبين"[٦].

اللّفظ والمعنى في إطار الشّكل والمضمون

تتناظر الثنائيات الإبداعيّة عند التوحيديّ منطقياً، ويتولّد بعضها من بعض، ولعلّ أوّل ثنائيّة تُناظر ثنائيّة الطّبع والصّنعة هي ثنائيّة المضمون والشّكل؛ فالمضمون هو تجسيد الفكر، وهو أقرب إلى الطّبع، ويُقابل مرحلة يُسميها التوحيديّ "الصّوغ الطباعيّ" ويقصد به التّرجمة العفويّة للخواطر والأفكار

١- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص ١٠٩.

٢- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج١، ص٦٥.

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**، ص ٢٦١.

٤- أبوحيّان التوحيديّ، **البصائر والذخائر**، ج٢،ص٦٦.

٥- **المصدر السابق**، ج١،ص ٦٧.

٦- **المصدر السابق**،ج٢،ص٦٨.

والإلهامات الّتي تلمع في النّفس متوجّة بقوّة البديهة وإبداع الخيال، فهذه القوّة حسب التوحيديّ هي "مزيج البديهة والرويّة تجريان من الإنسان مجرى منامه ويقظته وحلمه وانتباهه وغيبته وشهوده وانبساطه وانقباضه"[١]،أمّا الشّكل فيتجسّد بالبلاغة فهو الأقرب إلى الصّنعة ويُقابل مرحلة يُسميها التّأليف الصّناعيّ ولا يعني به التّكلف؛ بل يعني به نقيض ذلك أي "تجنب الاستكراه" وهذا منطقيّ لأنّه تتمّة للصّوغ الطّباعيّ لتأكيد المقدرة الإبداعيّة بما تتضمن من بديهة وخيال.

إنّ النّتيجة الحتميّة لخصوصيّة فهمه السابق للعلاقة بين الطّبيعة والصّناعة هي فهم آخر للعلاقة بين اللّفظ والمعنى، فقد اهتمّ بامتزاج المادّة بالصّورة، وتكافؤ الشّكل مع الموضوع، فالتوحيديّ من أكثر النّقاد العرب عقداً للصلة بين الفكر واللّغة؛ إذ دعا إلى التّناسب بين الألفاظ والمعاني، وحثّ الكاتب على عشق اللّفظ والمعنى معاً "لا تعشق اللّفظ دون المعنى، ولا تهوَ المعنى دون اللّفظ أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه"[٢].

أمّا اللّفظ والمعنى فهما العنصران الرّئيسان في بلاغة الكتابة. "قدر اللّفظ على المعنى فلا يفضل عنه وقدر المعنى على اللّفظ فلا ينقص منه، فإذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجلُ اللّفظ بالروادف الموضّحة والأشباه المقرّبة والاستعارات الممتعة وبيّن المعاني بالبلاغة"[٣].

إنّ فنون الكتابة والكلام تحتاج إلى تآزر الصّنعة والبلاغة والطّبع والنّحو والبيان "ليكن الحديث على تباعُد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحاً، الإسناد عالياً متصلاً، والمتن تاماً بيناً، واللّفظَ خفيفاً لطيفاً، والتصريحَ غالباً متصدّراً، والتعريض قليلاً يسيراً وتوخّ الحقّ في تضاعيفه، والصّدق في إيضاحه، واتقِ الحذف المُخل بالمعنى، واحذر تزيينه بما يُشينه، ولا تومئ إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السمع، ولا تفصح عمّا تكون الكناية عنه استر للعيب"[٤]، و"الكلام مُركب من اللّفظ اللّغوي والصّوغ الطّباعيّ والتّأليف الصّناعيّ والاستعمال الاصطلاحي"[٥]؛لكنّ الطّبع عند التوحيديّ هو المعيار النّقديّ

١- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**،ص١٨٨.

٢- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**،ج١،ص١٠.

٣- **المصدر السابق**، ج١،ص١٢٥.

٤- **المصدر السابق**، ج١، ص٩.

٥- **المصدر السابق**،ج١،ص٩.

الّذي يزن الجيّد والرديء، والطّبع مكوّن رئيس لا يستغني عنه التّأليف وانعدامه يؤدي إلى آفات تُصيب البلاغة وهي استعمال اللّفظ في غير موقعه وتعدّي حدود المجاز والتّصريح في موقع يقتضي الكناية والإشارة " والآفة في البلاغة من الدّخلاء إليها الّذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون موقعها أو يُعجبهم الاتساع ويجهلون مقداره أو يروقهم المجاز ويتعدون حدوده أو يحسن في حكمهم التّصريح ولعلّ الكناية هناك أتمّ والإشارة فيه أعمّ، وهذه الخلال تجدها في قوم عدموا الطّبع المُنقاد في الأوّل، وفقدوا المذهب المُعتاد في الثّاني"[١].

فالتوحيديّ ينظر إلى الصنّعة البديلة الحقيقيّة الصّحيحة، وهي صنعة قوامها الطّبع الأصيل تترتب خطواتها في النص السابق كما يأتي:

١- استعمال الألفاظ في مواقعها الصّحيحة .

٢-معرفة المقدار الصّحيح للاتساع، ومعرفة المقدار الصّحيح للإيجاز .

٣- مراعاة حدود المجاز .

٤- معرفة المكان الأمثل للتّصريح وللتّلميح .

وبناءً على هذا يكون "الدّخلاء" قد فقدوا الطّبع، وفقدوا الصّنعة معاً، وساروا على طريق ثالث يتخبطون؛ إذ لا طبع يُنظم عملهم، وأسباب ذلك كثيرة منها رغبة هؤلاء "الدّخلاء "بمنافسة العرب، ورغبة بعضهم الآخر بالتّكسب، وقد دافع التوحيديّ عن الطّبع وكأنّه يدافع عن الثّقافة العربيّة؛ ففي كتاباته دَيدن ضمني يُحذر من الدّخلاء والأعاجم؛ الّذين حمّلهم التوحيديّ جزءاً من ظاهرة التّكلّف وطغيان الصّنعة، وهؤلاء الدّخلاء نوعان: دخلاء حضارياً، ودخلاء أدبياً، وقد نبّه التوحيديّ لخطرهم على البلاغة ومنهم أبو الفضل بن العميد الّذي أراد تقليد الجّاحظ و لم ينجح في ذلك: "أبو الفضل ابن العميد تخيّل مذهب الجّاحظ وظنّ أنّه إن تبعه لحقه، وإن تلاه أدركه، فوقع بعيداً من الجّاحظ.

إنّ مذهب الجّاحظ مدبّر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان: بالطّبع والمنشأ والعِلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمُنافسة والبُلوغ، وهذه مفاتيح قلّما يملكها واحد، وسواها مغالق قلّما ينفك

١- أبو حيّان التوحيديّ، **البصائر والذخائر**، ج٢، ص٦٧.

منها واحد"[١]، فالجّاحظ امتلك الطّبع والصّاحب بن عباد فَقَدَ الطّبع، وأبو الفضل أراد مزاحمة المطبوعين عن طريق الصّنعة. إنّه دفاع مُستميت عن الطّبع يُخفي خلفه دفاعاً آخر أشدّ حِدّة هو دفاع عن الأصل والثّقافة العربيّين، وإذا كان فقدان الطّبع أول آفات الكتابة فإنّ آفات كثيرة لا تقل إفساداً لفنّ الكتابة عن فقدان الطّبع ومعظمها أصاب صنعة ابن عباد ومنها "العادة و الشّغف بالجاسي من اللّفظ وهو الاختيار الرديء، وتتبّع الوحشي وهو الضّلال المُبين، والذّهاب مع اللّفظ دون المعنى، واستكراه المقصود من المعنى، واللّفظ على النَّبْوة"[٢].

أمّا العلاقة بين اللّفظ والمعنى فهي نظيرة العلاقة بين الطّبع والصّنعة، وهي علاقة تداخل إلى حد الاتّحاد والتّفاعل، وقد وصفها بأنّها بلاغة المطّبوع الّتي لا تخلو من صِناعة وبلاغة المصّنوع الّتي لا تخلو من طبع؛ علاقة تُرتب على المكونين الإبداعيين شروطاً، فاللّفظ مثاله الرِقة والجّزالة والسهولة والعفويّة والبيان، والمعنى مثاله الشّرف والانكشاف والاستعمال، وهذه هي الشّروط ذاهّا الّتي وضعها النّقاد لعمود الشّعر؛ ولكن التوحيديّ أضاف نوعاً من الحلول بين اللّفظ والمعنى والطّبع والصّنعة، وكل الثنائيات الّتي تعامل معها النّقد العربيّ التّقليديّ بالفصل بينها فصلاً جائراً يتناقض مع طبيعة الإبداع الأدبيّ، إذ لا سر للجمال الفنيّ إلا هذا الحلول الّذي كثيراً ما وصفه بـــ "السر" و"السر كلّه أن تكون ملاطفاً لطبعك الجيّد ومسترسلاً في يدّ العقل البارع ومعتمداً على رقيق الألفاظ وشريف الأغراض مع جزولة في معرِض سهولة، ورِقة في حلاوة بيان مع مجانبة المجتلب وكراهة المستكره"[٣].

إنّ كون البلاغة طبعاً لا ينفي الضّرورة في حسن اختيار الألفاظ وتركيبها في جمُل، ومعرفة أسس الكتابة وصناعة البلاغة، فالطّبع التّوحيديّ ليس العفويّة العمياء؛ إنّه الأصالة الفنيّة وأعمدهّا كثيرة، منها الذّوق السّليم والحسّ المُرهف وصِدق التّعبير وعُمق الثّقافة إذ لا يكتمل الأسلوب ما لم يكن اللّفظ سهلاً واضحاً قوياً دقيقاً معبراً، وما لم يتوافر له الإيقاع النّاجم عن اختيار الألفاظ وتعادل الفقرات والجمل؛ أي الازدواج بوصفه بديلاً للسّجع والمقابلة والتّقسيم؛ ليتمّ الطّبع بالمطابقة بين المبنى والمعنى،

١- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**،ج١،ص٦٦.

٢- **المصدر السابق**، ج١،ص ٦٤.

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **البصائر والذخائر**، ج٢، ص ٦٧.

وإذا كان لقاء الطّبع والصّنعة هو أمر في صُلب معرفة التّأليف فلا بدّ من حُسن التّأليف، وهكذا تتولّد قضية اللّفظ والمعنى من قضية الطّبع والصّنعة، أمّا حُسن التّأليف فهو البحث عن اللّفظ وعن المعنى، فليس أحدهما أكثر أهميّة من الآخر، والأدب "لا يقتصر على معرفة التّأليف دون معرفة حُسن التّأليف، ثمّ لا يقف مع اللّفظ وإن كان نازعاً شيقاً حتى يفلي المعنى فلياً ويتصفّح المغزى تصفحاً ويقضي من حقه ما يلزم في حكم العقل، ليبرأ من عارض سقيم، ويسلم من ظاهر استحالة، ويعمد حقيقته أوّلا، ثمّ يؤسّسه ثانياً ليترقرق عليه ماء الصّدق، ويبدو منه لألاء الحقيقة، ولن يتمّ ذلك حتّى يجنبه غريب اللّفظ ووحشيه ومستكرهه"[١].ففي النّص السّابق يتحدث عن اللّفظ والمعنى في ظل الطّبع دون أن يستسلم الكاتب لطبعه استسلاماً؛ بل يُحاكمه ويُحاوره ويُفليه "فلى الشّعر؛ أي تدبره واستخرج معانيه وغريبه" ويتصفّح هدفه وغايته وتأثيره والحُكم في ذلك للعقل الّذي يجب أن يحكم بأنّ المعنى صادق وحقيقي وغير مستحيل، فشروط المعنى الصّدق ولزوم الحقيقة وعدم الاستحالة، أمّا أهم شروط اللّفظ التي تتكرر دائماً عند التوحيديّ فهي تجنب الغريب والوحشي.

على الرّغم من تأكيد التوحيديّ مسألة التّناسب بين الألفاظ والمعاني واهتمامه بتوضّيح علاقة الانسجام والتّوحد بينهما، فإنّ التوحيديّ أولى اللّفظ اهتماماً كاد يفوق اهتمامه بالمعنى فركّز على اللّفظ المختار، وذلك بناءً على اعتقاده أنّ ماهيّة اللّفظ تختلف عن ماهيّة المعنى "الخِلاف بين اللّفظ والمعنى أنّ اللّفظ طبيعيّ والمعنى عقليّ؛ ولهذا كان اللّفظ بائداً على الزّمان، لأنّ الزّمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزّمان، لأنّ مُستملى المعنى، والعقل إلهيّ، ومادّة اللّفظ طينيّة، وكلّ طينيّ مُتهافت"[٢]،فصناعة الكتابة تحتاج إلى كثير من الوعي والتّنظيم والإحكام الّذي يبدأ باللّفظ المفرد وشروط صياغته في تراكيب بمؤازرة من علمي البيان والبديع "مدار البيان على صحّة التّقسيم، وتخيّر اللّفظ، وزينة النّظم، وتقريب المُراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزّمان، ومجانبة العسف والاستكراه"[٣].وليس غريباً اهتمامه الكبير باللّفظ فهو صاحب منهج عقليّ أدواته

١- أبو حيّان التوحيديّ،**البصائر والذخائر**، ج٣، ص١٠.

٢- أبو حيّان التوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج١، ص١١٥.

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**،ص ٨٦.

فلسفيّة، ينظر إلى المعنى فيراه الطّبع الكامن والوديعة الإلهية التي ترك الله سبحانه وتعالى للإنسان التّصرف فيها؛ فهو خليفته على الأرض؛ أفلا يكون خليفته في عالم المثل المتجسد في الأدب؟ ومن هنا تأتي أهمية اللّفظ في إخراج المعنى إلى النّور "الإنشاء صناعة مبدأها من العقل وممرها على اللّفظ وقرارها في الخط"[١]،فالمعاني الآتية من العقل ستظل مخفيّة ما لم يُظهرها اللّفظ الّذي تتعدد بكثرة سماته وشروط استخدامه، إذ يبيّن النّص الآتي شروطاً جديدة للّفظ الّذي يودعه المبدع في نصّه إذا شاء له السّمو الأدبيّ وهي الخفّة واللّطف والتّصريح والصّدق..."ليكن اللّفظ خفيفاً لطيفاً، والتّصريح غالباً متصدراً، والتّعريض قليلاً يسيراً. وتوخَّ الحقّ في تضاعيفه، وأثنائه والصّدق في إيضاحه وإثباته، واتق الحذف المُخل بالمعنى، والإلحاق المتّصل بالهذر، واحذر تزيينه بما يشينه، وتكثيره بما يقلله، وتقليله عمّا لا يستغنى عنه ... ولا تومئ إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السّمع، وأعذب في النّفس، وأعلق بالأدب ولا تفصح عمّا تكون الكناية عنه أستر للعيب "[٢].

إنّ الجمع بين الطّبع والصّنعة عند التوحيديّ بدا حلاً مثالياً للإشكاليّة الّتي كان الجّاحظ قد أشار إليها، وهي إنّكار الثّقافة الإسلاميّة للتّكلّف بناءً على مستندات ثلاثة حددها توفيق الزّيدي وهي"المستند الأوّل دينيّ إذ نهى الله نبيه محمّد"ﷺ"عن التّكلّف "وما أنا من المتكلّفين"والمستند الثّاني علميّ إذ حرّم التّزيّد على العلماء،وقبّح التّكلّف عند الحكماء،والمستند الثّالث حضاريّ؛إذ ذمّ العرب كلَّ مُتكلّفٍ في أيِّ صناعة"[٣]، والتوحيديّ في كلّ ما نَظّر وقعّد لبلاغة المطّبوع وبلاغة المصّنوع لم يُغفل أو يُهمل الإشارة إلى أنّ الصّنعة محمودة لكنّ التّكلّف مذموم والطّبع وحده هو العمود،أمّا مستندات التوحيديّ في الجمع بين الطّبع والصّنعة فهي المستندات النّقديّة العربيّة التّقليديّة،وهي ثلاثة أيضاً"المستند النّقديّ الإجرائيّ؛ لأنّه استخدم الطّبع مقياساً للمفاضلة بين المطّبوع والمُتكلّف،والمستند الفنيّ لأنّ الصّنعة الفنيّة تتأسّس على البلاغة،والمستند الثّالث، وهو الأهمّ، هو المستند النّظري الّذي استقاه من

١- أبو حيّان التوحيديّ،**الإمتاع والمؤانسة**،ج١،ص١٠١.

٢- **المصدر السابق**، ص٩.

٣- توفيق الزّيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**،ص٧٢.

الفلسفة، وهو مستند يقول بتكوين الإنسان من طبيعة وعقل،فالإنسان موزون بكفتي العقل والطبيعة"[١].

أمّا النّاقد مصطفى ناصف فقد تنبّه إلى دقّة العلاقة الّتي تجمع بين أبي حيّان بوصفه ناقداً مبدعاً ولغته العربيّة فقال متأملاً:"كان أبو حيّان يُنكر مُعاملة اللّغة مُعاملة الزّخرف ويُنكر مُعاملة الأدباء بشيء أقرب إلى الهزل ويُنكر مُتعة النّقاد بالتشريع له"[٢]. إنّ التّعامل مع اللّغة على أنّها زخرفة يؤدي بالأدباء إلى نوع من الهزل. وحرام على النّقاد تشريع هذا الهزل والدّفاع عنه بأيّ حال، وهذا دفاع عن اللّغة العربيّة الّتي يُجلّها التوحيديّ،ودفاع ظاهره حماية الطّبع وباطنه وحقيقته حماية الهوية الثّقافية العربيّة،وهنا تناظر آخر بين وعيه النّقديّ ووعيه الاجتماعيّ والثّقافيّ المُمتزج برؤية فلسفيّة يجعلنا نذكر في هذا السّياق سؤال أبي حيّان لأستاذه:"هل بلاغة أحسن من بلاغة العرب؟ فيجيبه أستاذه:اللّغة العربيّة أوسع مناهج،وألطف مخارج،وأعلى مدارج، وحروفها أتمّ وأسماؤها أعظم،ومعانيها أوغل، ومعارفها أشمل "[٣].

الجمال بين الطبع والصنعة

يجمع دارسو تراثنا النّقديّ على عدم نضوج النّظريّة الجّماليّة عند العرب،ويجمعون على أنّ معرفة العرب بالجّمال كانت عامة وغير واعية؛ وذلك لأنّها كانت تصدر عن الانفعال أكثر من صدورها عن التّأمل والتّركيب إلا أنّ هؤلاء الدّارسين أنفسهم يستثنون نقاداً ومفكرين من هذا التّعميم، وفي مقدمة المستثنين أبو حيّان التّوحيديّ،إذ يضعون اسمه بين أبرز واضعيّ أسس علم الجّمال العربيّ، ومن أهم هؤلاء الدّارسين الدّكتور عفيف بهنسي صاحب كتاب "الفكر الجماليّ عند التوحيديّ"، والدّكتور سعد الدّين كليب في "البنية الجماليّة في الفكر العربيّ".ومن المهتمّين أيضا الدّكتور عزّت السّيد أحمد، الّذي خصّ التوحيديّ باهتمامه في كتابه "فلسفة الفنّ والجّمال عند التوحيديّ"، فقد أشار المؤلّف إلى صعوبة التّعامل مع التوحيديّ."إنّ التّوحيديّ قد نثرَ ما يمكن أن نسميّه نظريته الفنيّة، والجماليّة بين

١- **المرجع السابق**، ص٧٤و٧٥.

٢- مصطفى ناصف، **محاورات مع النثر العربي**، ص١٥٦

٣- أبو حيّان التوحيديّ، **المقابسات**،ص٢٦٢.

كتبه نَثْرَ اللؤلؤ بين حبّات العِقد، إنّنا نسمح لأنفسنا الزّعم بأنّ ما قدّمه أبو حيّان يكاد يرقى إلى مستوى نظريّة إن لم تكن متكاملة تماماً، فإنّه لا ينقصُها الكثير أبداً حتى تُمنح شرف التكامل"[١].

فضلاً عن أن مصادر الفكر الجّماليّ عند التوحيديّ هي الفكر الإسلاميّ مُمتزجاً بالفلسفة اليونانيّة والإرث الثّقافيّ العربيّ معاً،وهذا المنهج هو المنهج الأثير عند التوحيديّ المنهج الّذي يتلاقَح فيه الأدب والفلسفة والنّقد والعِلم تماماً كما تتلاقَح في الأدب الأفكار والمعاني والألفاظ والمذاهب، وقد عبّر الدّكتور مصطفى ناصف عن ذلك في قراءة متعمقة لشكوك التوحيديّ في أعمال النّقاد الّذين تعجلوا وتساهلوا في قراءة الأدب العربيّ يقول "كان النّشاط الأدبيّ نقداً وإنشاءً مشغوفاً بما يُسميه الحسّ، وكان الفلاسفة مشغوفين بما يُسميه العقل وطبيعي أن يحتدم الخصام بين الحسّ والعقل وربّما طمح أبو حيّان إلى التّأليف بينهما"[٢]،وهذا ما حدث فعلاً حين نادى بالجمع بين الطّبع والصّنعة قانوناً ذهبياً لقياس الفنّ والإبداع، إذ تنصهر الطّبيعة والعقل وتتكامل النّفس النّاطقة والصّناعة الحادثة يقول "إنّ النّفوس تتقادح،والعقول تتلاقح، والألّسنة تتفاتح"[٣]، وفي هذه العبارة كما يرى مصطفى ناصف"تفرقة واضّحة بين "النفوس ــــــــــ الطبيعة" و"العقول ــــــــــالصّنعة" وفي الاطمئنان إلى العقول اطمئنان إلى الصّدق وفي الاطمئنان إلى النّفوس جُنوح نحو البداهة أو الحدس "[٤].

إنّ التوحيديّ الّذي يقارن إجرائياً فقط بين الطّبع بوصفها إلهاماً والصّنعة بوصفها عملاً عقلياً؛ليوضّح ماهيّة كلّ منهما،جهد في نظراته النّقديّة لقتل فكرة الأضداد، وعلى حدّ تعبير مصطفى ناصف فقد "راعه التّسليم غير المحدود بفكرة الأضداد المتعادية والأشكال المتنافية.إنّه يحفل برفع التّناقض وسقوط التّنافي في الثّقافة الأدبيّة والعقليّة"[٥].

الطّبع أيضاً محور نظريته الجّماليّة المتوازنة فهو يقول بخمسة عناصر تشترك في تكوين الجّميل "بعضها موضوعيّ،وبعضها الأخر ذاتيّ،وبعضها الثّالث ذوقيّ، وهذه العناصر هي الطبيعيّ والاجتماعيّ

١- عزّت السّيد أحمد، **فلسفة الفن والجمال عند التوحيديّ**، ص ٧٧ــــ ٧٨ .

٢- مصطفى ناصف، **محاورات مع النّثر العربيّ**، ص١٥٦.

٣- أبو حيّان التّوحيديّ،**المقابسات**،ص ١٠٢.

٤- مصطفى ناصف، **محاورات مع النّثر العربيّ**، ص١٥٠.

٥-**المرجع السّابق**، ص١٥٢و١٥٤.

والدّينيّ والعقليّ وعنصر الشّهوة"[١]؛لكنّه جعل الطبيعيّ العنصر الأوّل بينها في إشارة منه إلى أهمّية هذا العنصر في تكوين الإبداع .

إنّ من أبرز الموضوعات الجماليّة الّتي توقف عندها التّوحيديّ موضوع التّلقي الّذي كثيراً ما عبّر عنه بـــ"الاشتياق" "إنّ من شأن النّفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها،موافقة لما أعطتها الطّبيعة،اشتاقت إلى الاتحاد بها،فترعتها من المادّة واستثبتتها في ذاتها وصارت إياها"[٢]؛فالصّورة الجميلة هي الصّورة الّتي حققت التّناسب في سائر مكوناتها، نظراً لما أعطته الطّبيعة لها من ذاتها ولذلك فهي تحوز القبول وتشتاق النّفس الإنسانيّة للاتحاد بها،لكنّ الجمال لدى لتّوحيديّ ظلّ غامضاً مجهول المصدر فسأل على لسان مسكويه" ما سبب استحسان الصّورة الحسنة وما هذا الوّلوع الظاهر في النظر، والعشق الواقع في القلب، والصبابة المتيّمة للنّفس، والفكر الطارد للنّوم والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلّها من آثار الطّبيعة؟ أم هي عوارض النّفس، أم هي دواعي العقل،أم هي سهام الروح؟"[٣]، وبالعودة إلى النّص السّابق نُميّز عناصر الجمال وهي "آثار الطّبيعة" وهذه عناصر مستقلة عن المتلقيّ أيّ هي عناصر موضوعيّة، أمّا العناصر الذاتيّة الكامنة في المتلقيّ فهي "النّفس والعقل والرّوح"؛ فالتّوحيديّ يتساءل عن الجمال إذا كان ذاتياً أو موضوعياً أو ذاتياً موضوعياً معاً؟ ويُجيب التّوحيديّ على لسان مسكويه "الطّبيعة تتلقى أفعال النّفس وآثارها، لذلك فإنّها تجعل هذه الصّور وفق رغبة النّفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصّور"[٤]،فالجمال ذاتيّ موضوعيّ، وثمّة جدل بين الذّات والموضوع نظير للجدل بين الطّبيعة والنّفس. وبناءً على ذلك تتفاوت انفعالات المتلقين للجمال أو الموضوع الجماليّ الواحد .

الجمال عند التّوحيديّ نسبيّ ومُتغير، لكنّ أنواع الجمال مُستقاة من مصدر الجمال وهو الله جلّ جلالّه، فجمال الوّجود وكلّ جمال موجود فيه مستمد من الجمال الإلهيّ الّذي هو في غاية لا يجوز أنّ

١- عزّ الدّين إسماعيل، **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، ص١١٧.

٢- أبو حيّان التّوحيديّ، **الهوامل والشوامل**، ص١٤٢.

٣-**المصدر السابق**، ص١٤٠.

٤- **المصدر السابق**، ص١٤٠ .

يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات؛ لأنّها هي سبب كلّ حسن، وهي الّتي تفيض بالحُسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه وإنّما نالت الأشياء كلّها الحُسن والجّمال والبهاء منها وبها"[١].

وأبرز أسس الجّمال الاعتدال والتّناسب والقبول؛ يُورد قول سقراط "الحسن الحق هو العدل لأنّه علّة كلّ حسن والحسن كلّ معتدل، وكذلك الجّور هو القبح لأنّه علّة كلّ قبيح"[٢]، و"سبب الاستحسان لصّورة ما، فكمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النّفس "[٣].

والنّسبيّة قادته إلى تصنيف الجّمال إلى نوعين جمال مثاليّ متعال يُعرف بالعقل وهو مُطلق ثابت، وجمال ماديّ مُدرك بالحسّ وهو مُتحول، وكون الجّمال نسبيّاً في رأيه يتكامل مع رأيه في أنّ الجّمال علاقة بين الذّات والموضوع، وبين المُبدع والمُتلقي للإبداع، والنّقد الجّماليّ الأدبيّ عند أبي حيّان يكاد ينحصر في دائرة "التّذوق". "إنّ كلّ مزاج متباعد بين الاعتدال تكون له مناسبات نحو أمور خاصة به، ويُخالفه المزاج الّذي هو منه في الطّرف الآخر من الاعتدال حتّى يستقبح هذا ما يستحسن هذا"[٤].

انشغل أبو حيّان التّوحيديّ بالجّمال انشغالاً كبيراً مستنداً إلى ثقافته الفلسفيّة الإسلاميّة، واستطاع ترجمة جهوده الذّاتيّة في هذا المجال إلى نواة فلسفة جماليّة واضحة، فقد قابل بين الحسن والقبيح مقابلة جعل لها تناظرات انبثاقاً من الحياة والفكر والإنسان أيضا جسداً وروحاً "القبح والحسن في الصّور بمترلة العيّ والفصاحة في الألسنة والعيّ والبلاغة في الألسن بمترلة الاعوجاج والاستقامة في الأعضاء"[٥].

يتحدّث التّوحيديّ عن تأثير الغناء وهو نوع من الجّمال الفنيّ ينسحب الحديث عن تأثيره على أنواع الجّمال الفنيّ، ومنها الأدب فهو تأثير متعدد في الذّات المتلقية بين إحساس بالسّمو والطّرب "الغناء معروف الشّرف، عجيب الأثر، ظاهر النّفع في معاينة الرّوح، ومناغاة العقل، وتنبيه النّفس، واجتلاب الطّرب، وتفريج الكّرب، وإثارة الهزّة، وإعادة العزّة، وأذكار العهد، وإظهار النّجدة،

١- أبو حيّان التّوحيديّ، **الهوامل والشوامل**، ص٤٣.

٢- أبو حيّان التّوحيديّ، **البصائر والذخائر**، ج٣، ص٩٦.

٣- أبو حيّان التّوحيديّ، **الهوامل والشوامل**، ص ١٤٠.

٤- **المصدر السابق**، ص١٤٢.

٥- أبو حيّان التّوحيديّ، **المقابسات**، ص١٥١.

واكتساب السّلوة، وما لا يحصى عدده"[١].في النّص السّابق يتجدّد ذكر التّوحيديّ لمصطلحات النّفس والعقل والرّوح في إفصاح واضح عن ديدن الطّبع الّذي يصدر عنه الفنّ من ذات المبّدع ليعود إلى ذات المتلقي متمماً العملية الإبداعيّة؛ إذ أسس التّوحيديّ الإبداع الفنيّ، خاصة فنّ الكتابة، على أصلين هما الطّبع بمعنى الموهبة، والاستعداد والصّنعة الّتي هي الاهتمام بالطّبع وتطويره .

إنّ نتاج النّفس النّاطقة هو نتاج الطّبع من الفنّ والأدب، وهو ما يصفه بعفو البديهة أيّ الفطري أمّا نتاج الصّناعة الحادثة فهو ما يصفه بكدّ الرّويّة وهو المُكتسب، وبناءً على هذا فالنّص الأدبيّ الّذي يحقق الجّمال والبلاغة والتّأثير وتختلسه الآذان وتتلقاه الصّدور هو نصّ مُركب من الطّبيعي والصّناعي "إذا خلص هذا المُركب من شوائب التّكلّف، وشوائب التّعسف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً تحتضنه الصّدور وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس"[٢].

لم يعِ التّوحيديّ العلاقة بين النّص والمتلقي وحسب، ولكنّه وعى أيضا العلاقة بين الفنّان والأثر الفنيّ، وقد تحدّث عن هذه العلاقة في كلّ مراحل العمل الفنّيّ. "إنّ التّوحيديّ قد أسهب وأطنب كثيراً في شرح هذه المراحل خلال حديثه عن الإلهام، والموهبة، والشّروط، والظّروف اللازمة الضروريّة، والنافلة العرضيّة الّتي تتيح للموهبة، أو للذّات المُبدعة أنّ تُفصح عن مكنوناتها"[٣]من ذلك تصويره حال الفنّان بعد إنجازه العمل الفنيّ وهي حال السّرور والافتخار "فإذا صنع الصّانع تمثالاً في مادّة موافقة فقُبلت منه الصّورة الطّبيعيّة تامة صحيحة، فرح الصّانع وسُرّ وأعجب وافتخر لصدق أثره وخروج ما في قوّته إلى الفعل موافقاً لما في نفسه، ولما عند الطّبيعة"[٤].

موقع الطّبع والصّنعة في ثنائيّة الشّعر والنّثر

في اللّيلة الخامسة والعشرين من ليالي الإمتاع والمؤانسة يتوجه الوزير أبو عبد الله العارض إلى التّوحيديّ بهذه التساؤلات عن الشّعر والنّثر "إلى أيّ حدّ ينتهيان، وعلى أيّ شكل يتفقان، وأيّهما

١- أبو حيّان التّوحيديّ، **الإمتاع والمؤانسة**، ج٢،ص١٣٦.

٢- **المصدر السابق**،ج٢، ص١٣٢.

٣- عزّت السّيد أحمد، **فلسفة الفن والجمال عند التوحيديّ**،ص١٠٣.

٤- أبو حيّان التّوحيديّ، **الهوامل والشوامل**،ص١٤٢

أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة، وأدخل في الصّناعة، وأولى بالبراعة؟"[١]،فيعرض التّوحيديّ لآراء الفريق الّذي يُفضّل النّثر على الشّعر، كما يعرض لآراء الفريق الّذي يُفضّل الشّعر على النّثر، مُتخذاً موقف الحياد من الفريقين، لكنّ هذا الحياد لم يمنع التّوحيديّ من التّلميح إلى رأيه أوّلاً، ثمّ التّصريح به ثانياً، فكيف لــمّح، وكيف صرّح؟

جرى التّلميح أولاً بتوضيح أسباب الفريق الأوّل الّذي يفضّل النّثر وهي أسباب تبدو في معظمها خارجة عن الإرادة البشريّة نابعة من الإرادة الإلهيّة، ومنها حسب أبي عائذ الكرخيّ صالح بن عليّ أنّ "النّثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل"[٢]،وهذا يُذكّر بموضوع الرّتبة بين الطّبيعيّ والصّناعيّ.

إنّ الطّبيعة فوق الصّناعة، وإنّ الصّناعة دون الطّبيعة؛ فالنّثر يتشارك الرّتبة مع الطّبع، والشّعر يتشارك الرّتبة مع الصّنعة، ويُفضّل النّثر أيضاً؛ لأنّ "الكتب القديمة والحديثة النّازلة من السماء على ألسنة الرّسل مع اختلاف اللّغات كلّها منثورة مبسوطة والوحدة في النّثر أظهر والتّكلّف منه أبعد، ومن فضيلة النّثر أنّه إلهي بالوحدة، كذلك هو طبيعيّ بالبدأة، والبدأة في الطّبيعيات وحدة،كما أنّ الوحدة في الإلهيات بدأة"[٣]، فالنّص السّابق يؤكّد من خلال كلمة "التّكلّف "المنبوذة في الفكر الإسلاميّ والمرادفة للتّصنع نُسبة الشّعر إلى الإنسان وهي سمة تبتعد عن النّثر الّذي يُنسب إلى الإلهي؛ بالنّظر إلى أنّ القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف نزلا نثراً.

يتضّحُ ذلك ويتأكّدُ برأيٍ آخرَ يرِدَ في سياق القضّية ذاتِها "المنظومُ صناعيّ؛ألاَ ترى أنّه داخلٌ في حصارِ العروض وأسرِ الوزن وقيد التّأليف مع توقّي الكسر،واحتمالِ أصناف الزّحاف لأنّه هبطت درجتُه عن تلك الرّبوة العالية دخلته الآفة من كلّ ناحية"[٤]، ويضيفُ ابنُ طرارة، من فُصحاء أهل العصر بالعراق، على أسباب الكرخيّ أسباباً منها "أنّ النّثرَ كالحرّة والنّظمَ كالأمة، ولشرفِ النّثر قال

١- أبو حيّان التّوحيديّ،**الإمتاع والمؤانسة**، ج٢، ص١٣٠.

٢- **المصدر السابق**،ج٢، ص١٣٢.

٣- أبو حيّان التّوحيديّ،**الإمتاع والمؤانسة**، ج٢، ص١٣٣.

٤- **المصدر السابق**، ج٢، ص١٣٣.

الله تعالى في التّنزيل "إذا رأيتَهم حسبتَهم لؤلؤاً منثوراً"[١]،و لم يقلْ لؤلؤاً منظوماً، ونجومُ السّماء منتثرةٌ على نظام،إلا أنّ نظامَها في حدّ العقل، وانتثارَها في حدّ الحسّ"[٢]، أمّا ابنُ كعبٍ الأنصاريّ فيقولُ بأفضليّةِ النّثر لــ"أنّ النبيّ"ﷺ" لم ينطقْ إلاّ به آمراً وناهياً، ومستخبراً و مخبراً،وهادياً وواعظاً، وغاضباً وراضياً"[٣]؛فالآراءُ السّابقة كلُّها تصبُّ في رافدٍ واحدٍ هو أنّ النثرَ يتربّعُ على ربوةٍ عاليةٍ هي ربوة الأصل؛ أيّ الطّبع الإلهيّ.

أمّا الأسباب الّتي يُفضَّلُ من أجلِها النّظم فمنها ما يراه السّلامي من أنّ "النّظم صار صناعةً برأسِها وأنّه لا يُغنّى ولا يُحدى بالإيقاع الصّحيح غيرَه،وإنّ صورةَ المنظومِ محفوظةٌ وصورةَ المنثورِ ضائعةٌ"[٤]،كما يرى ابنُ نباتة أولويّة النّظم "لأنّ الشّواهدَ لا توجد إلاّ فيه،والحججَ لا تُؤخذُ إلاّ منه، وللشّعراء حلْبةٌ، وليس للبلغاء حلْبة"[٥]، أمّا رأي أبي حيّان الّذي ينسبُه إلى أستاذه أبي سُليمان المنطقيّ فهو "للنّثر فضيلتُه الّتي لا تُنكر، وللنّظم شرفُه الّذي لا يُجحد ولا يُستر، لأنّ مناقبَ النّثر في مقابلة مناقبِ النّظم، ومثالبَ النّظم في مقابلة مثالبِ النّثر، وأحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، و بين نثر كأنّه نظم"[٦]، فضلاً عن أنّ البلاغة عند التّوحيديّ لم تكنْ بلاغةً واحدةً؛ بل كانت بلاغاتٍ متعددةً، ومنها بلاغةُ الشّعر وبلاغة النّثر.وهكذا نجدُ أنّ التّوحيديّ قد استكملَ مرحلة التّلميحِ إلى رأيِه، وانتقل إلى مرحلة التّصريح على لسان أستاذِه أبي سُليمان المنطقيّ"الكلامُ ينبعثُ في أوّلِ مبادئه إمّا من عفوِ البديهة وإما من كدِّ الرّويّة ،وإمّا أنّ يكونَ مركّباً منهما"[٧]،وهذا معناهُ أنّ مادّةَ الفنّين واحدةٌ تتولّدُ من أصلٍ واحد هو الكلام في مرحلة الكمون، وكلاهما يحتاج إلى حسن استخدام مادّته وهذا صناعة،وصوغ الكلام يتخذُ أحدَ طريقين هما طريق"كلام" الشّعر،أو طريق"كلام" النّثر،

١- **القران الكريم** ،سورة الانسان،الآية ١٩.

٢- أبو حيّان التّوحيديّ،**الإمتاع والمؤانسة**، ج٢، ص١٣٤.

٣- **المصدر السابق**،ج٢،ص١٣٥.

٤-**المصدر السابق**،ج٢،ص ١٣٦.

٥- **المصدر السابق**، ج٢،ص١٣٦.

٦- **المصدر السابق**،ج٢، ص١٣٩.

٧- **المصدر السابق** ،ج٢، ص١٣٢.

لكنّ غموضاً يكتنفُ القضيّة،لأنّ التّوحيديّ يأبى أنْ يختمَ تصريحَهُ من دون العودة إلى ثنائية الطّبع والصّنعة لتأكيد التّغاير بين كلام الشّعر وكلام النّثر في مرحلة التّحقق والفعل، وهذه الثنائية من وجه آخر هي مرحلة الصّنعة"لّما تميّزت الأشياءُ في الأصول،تلاقت ببعض التّشابه في الفروع، ولّما تباينت الأشياء بالطّبائع،تألّفت بالمشاكلة في الصّنائع"[١]، وهذا تناظر تام بين ثنائية "الطّبع والصّنعة "وثنائية" الشّعر والنّثر"؛لكنّ ماهيّةَ النّثر القريب من الطّبع مختلفةٌ عن ماهيّةِ الشّعر القريب من الصّنعة،وللنثر بلاغتُه"أن يكونَ اللفظُ متناولاً والمعنى مشهوراً، والتهذيبُ مستعملاً والتأليفُ سهلاً والمرادُ سليماً والحواشي رقيقةً والصفائحُ مصقولة والأعجازُ مفصلةً"[٢]،وللشعر بلاغتُه"أن يكون نحوهُ مقبولاً، والمعنى مكشوفاً واللّفظُ من الغريب بريئاً والكنايةُ لطيفةً والمواءمةُ ظاهرةً"[٣]؛أمّا حياد التّوحيديّ في أثناء عرضه كلّ الآراء المتباينة حول أفضليّة الشّعر أو النّثر"أنا آتي على ما يحضرني من ذلك منسوباً إليهم"العلماء"، ومحسوبا عليهم"[٤]، فكان لذلك الحياد معنى هو أنّ تلك الآراء تعكسُ توجهاتِ قائليها ولا تستندُ إلى أسس علميّة سليمة وواضحة، فالشّعر والنّثر؛ وإن كانا فنّين متكاملين يصدران عن منشأٍ واحدٍ هو الكلامُ بوصفه مادّةً أوليّةً فإنّ أحدَهما مستقلٌّ عن الآخر بخصائصه الذاتيّة، ولا تفوقّ لأحدهما على الآخر؛ فهل أراد التّوحيديّ القولَ إنّه لم يكن هناك مبرّر للمقارنة بينهما؟ وتساؤل آخر يتولّد: لماذا تبادل فنّا الشّعر والنّثر موقعهما ابتعاداً أو اقتراباً من الطبع أو الصنعة في آراء النّقاد عامة، وفي آراء التّوحيديّ أحيانا؟ وإن كانت على لسان أبي سُليمان المنطقيّ "النّظم أدلّ على الطّبيعة؛ لأنّ النّظم من حيّز التّركيب، والنّثر أدلّ على العقل؛ لأنّ النّثر من حيّز البساطة، وإنما تقبُلنا المنظوم بأكثرَ من تقبلّنا المنثور لأنّا بالطبيعةِ أكثر منّا بالعقل"[٥].

١- **المصدر السابق**، ج٢،ص١٣٩.

٢- **المصدر السابق**، ج٢، ص١٤١.

٣- **المصدر السابق**، ج٢، ص١٤١

٤- **المصدر السابق**، ج٢،ص١٣٥.

٥- أبو حيّان التّوحيديّ، **المقابسات**، ص١٩٦.

الخاتمة

إنّ مجمل اهتمامات التّوحيديّ وملاحظاته على تفردها وأهميتها، ما تزال تعاني إهمالاً، فـــ"ليس من الصّحيح الادعاء أنّ المكتبة العربيّة قد احتوت كلّ ما يجب أن يُقال في التّوحيديّ، فمع أنّ ما صدر عنه يقدّمه أديباً من مفكريّ القرن الرّابع الهجريّ؛ إلاّ أنّ مجمل الاهتمامات في أبي حيّان ما زالت بحاجة إلى المزيد من التّفصيل"[١].وقد حاول البحث السّابق بتواضع "ملامسة عبقريّة ذات نفح خاص، وهي هذا الاقتدار العظيم على الجمع بين الوعي الفلسفيّ والأدب الرّفيع"[٢]، فقد كانت أدواته فلسفيّة نفسيّة.

لقد رفض التّوحيديّ اليقين السّائد ،واستنكر البداهة السّاذجة، وتمرّد على الحقائق النّقديّة اليسيرة، ممثّلاً النّزعة التّساؤليّة؛ الّتي لا تركن إلى إجابات نهائيّة وحاسمة. فقد انطلق التّوحيديّ في فكره عامّة، وفي فكره النّقديّ بشكل خاص من النّزعة الإنسانيّة الّتي تنشد الانسجام "في عا لم ينقسم نتيجة للصّراع الماديّ والعقليّ، وتحقيق الانسجام لا يتمّ إلا بقدر تضاؤل التّضاد"[٣].

رأى التّوحيديّ في الطّبع والصّنعة مفهومين متّحدين متماهيين، شكلا معاً محور تفكيره النّقديّ، وقد اتّسمت ثنائية الطّبع والصّنعة عنده بالغِنى والشمول؛ فقد نظّرَ وقعّدَ انطلاقاً منها لكلِّ قضايا نقد الأدب، وكانت قضيّة رئيسةً تفرّعَ منها وتناظرَ معها ثنائيات، منها تلك الّتي تبدو لأوّلِ وهلةٍ بعيدةً عنها، ومنها اللّفظ والمعنى، والشّعر والنّثر، والإلهام والتعلّم، والحس والعقل وحتى الأدب والنّقد؛ فالطّبع والصّنعة صفتان تلازمان الأديب والنّاقد معاً، ولعلّ الطّبعَ أكثرَ لزوماً، فتأثّرُه الكبيرُ بالجاحظ يعود أصلاً إلى تأسس مذهب الجّاحظ على الطّبع "وأبو عثمان الجّاحظ فإنّك لا تجد مثله، وإنْ رأيتُ ما رأيتُ رجلاً أسبق في ميدان البيان منه، ولا أبعد شوطاً، ومتى رأيتَ ديباجة كلامِه رأيتَ حوكاً كثيرَ الوشي قليلَ الصنعة بعيد التكلّف"[٤]؛فعلى الرغم من الوحدة التي نادى بها بين الطّبع والصّنعة إلاّ

١- عبد الأمير الأعسم،**أبو حيّان التّوحيديّ، كتاب المقابسات**،ص٤٩.

٢- **المرجع السّابق**، ص١٣٣.

٣- محمد علي العجيلي، **النّزعة الإنسانيّة في عصر التّوحيديّ**، ص١٩.

٤- أبو حيّان التّوحيديّ ، **البصائر والذخائر**، ج١،ص١٩١.

أن ميلَه للطّبع كان واضحاً لكنْ بالمعنى الّذي أراده، وهو المعنى الفلسفيّ والنفسيّ الّذي يرى في الإنسان مزيجاً مركّباً من طبيعة وعقل، وينظرُ للأديب على أنّه نوازعٌ وجدانيّة ومقدرة بلاغيّة، وقد نتج عن هذا الفهم الخاص أسلوبٌ متفرد هو الأسلوب التّوحيديّ، وهو انصهار بين العلم والأدب وَسَمَ تَصوّرَهُ للقضيّة النقديّة بِسمَةٍ تأمليّة وتعمّق صوفيّ ورقيّ أدبيّ يُطلِق العنان لبيانٍ مُتفرّد هو البيانُ التّوحيديّ.

المصادر والمراجع:

ـــــــ **القرآن الكريم.**

١. ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عبدالله علي الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وهاشم محمّد الشاذلي، دون طبعة، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٢. الأعلام ،الزركلي.

٣. إسماعيل، عزّ الدّين، **الأسس الجّماليّة في النّقد العربيّ**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٢.

٤. التّوحيديّ، أبو حيّان، **الإمتاع والمؤانسة**، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دون طبعة، بيروت: منشورات دار الحياة، (د.ت).

٥. التّوحيديّ، أبو حيّان، **البصائر والذخائر**، تح: د. وداد القاضي، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٨٨م.

٦. التّوحيديّ، أبو حيّان، **المقابسات**، تح: محمد توفيق حسن، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩م.

٧. التّوحيديّ، أبو حيّان، **الهوامل والشوامل**، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، دون طبعة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.

٨. الجّاحظ، أبو عمرو، **الحيوان**، تح: عبد السّلام محمّد هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥م.

٩. الزّيدي، توفيق، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، الطبعة الأولى، تونس: سراس للنشر، ١٩٨٥.

١٠. السّيد أحمد، عزّت، **فلسفة الفن والجمال عند التوحيديّ**، دون طبعة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

١١. عبد الأمير الأعسم، ابو حيان التوحيدي،كتاب المقابسات،الطبعة الثالثة،لبنان: دار التنوير،٢٠٠٩.

١٢. عبّاس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، الطبعة الأولى، عمّان: دار الشروق، ٢٠٠١م.

١٣. محمد علي العجيلي، النّزعة الانسانية في عصر التوحيدي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦م.

١٤. ناصف، مصطفى، **محاورات مع النّثر العربيّ**، الكويت: سلسلة علام المعرفة ٢١٨، ١٩٩٧.

المجلات والدّوريات:

١٥. الرباعي، عبد القادر،**التّفكير النّقديّ في المقابسات**، مجلة فصول، العدد الأول، مجلد ١٥، ربيع ١٩٩٦م، صـ ١٥٠ـــــ ١٥١.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ٢٧- ٤٨

جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ

الدكتور رسول بلاوي[١] والدكتور علي خضري[٢] وآمنه آبگون[٣]

الملخّص

الشاعر لا يأتي في نصه باللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقّف طويلاً عند الألفاظ، يتأمّلها وينتقيها، ثم يعيد تشكيلها بما يناسب الدلالة الوجدانية، وقد يتوقّف عندها ليخلق عبرها لنفسه نمطاً جديداً يحّقق رغبته ورغبة القارئ في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه. والتعبير بالصورة هو من أهم خصائص التعبير الشعري، حيث يتميز بدقّة تحديده للتجارب ومفرداتها. وتعدّ الأساليب البصرية-وهي الأساليب التي يوظّفها الشاعر لبيان ما لا يستطيع التفوّه به- إحدى طرق التعبير في الشعر العربي، وتتلخص الخدمة التي تؤديها تلك الأساليب في المساعدة في بناء المزاج الانفعالي وتغيراته. ومن أبرز الشعراء الذين اتّجهوا إلى التعبير بالأساليب البصرية هو الشاعر العراقي المعاصر "عدنان الصائغ". فقد وظّف هذا النوع من التعبير في تجربته الشعرية لرفد نصوصه بشحنات دلالية وفقا للرؤى والأفكار التي يريد التعبير عنها.

نهدف في هذا البحث إلى دراسة ظاهرة حداثوية أتت بها ثورة التجديد الشعرية وهي ظاهرة التشكيل البَصَرَي في القصيدة العربية الحديثة، ومن ثَمَّ تطبيقها في قصائد الشاعر العراقي المعاصر "عدنان الصائغ" والتركيز على المظاهر البَصَرَية البارزة في شعره المنشور في مجموعة أشعاره، مستخدمين المنهج الوصفي-التحليلي. وقد توصّل البحث إلى أنّ أبرز المظاهر البصرية المستخدمة لديه هي علامات الترقيم، والتنقيط، والصمت، والسواد والبياض، والشكل المتموّج، وتفتيت الكلمات، والأشكال الهندسية، والظلّ. وكلّها تعبر عن اضطراب الشاعر وتوتّره واغترابه عن الوطن ووحشته. وكل هذا يعبّر عن تجسيم آلام الشاعر وضغط الحنين إلى الوطن النائي البعيد.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي المعاصر، العراق، الأساليب البصرية، الاغتراب، عدنان الصائغ.

---

[١] أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة خليج فارس، إيران. (الكاتب المسؤول) r.ballawy@gmail.com

[٢] أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. Alikhezri88@yahoo.com

[٣] طالبة ماجستير في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/١٩هـ.ش= ٢٠١٥/٠٢/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٤/١٠/٠٧ هـ.ش= ٢٠١٥/١٢/٢٨م

المقدمة

تقنية الانزياح والعدول عما هو متداول هي من الأساليب التي تجلب انتباه القارئ وتوسّع دائرة خياله وتساعده على الانطلاق في اللامحدود؛ يلجأ إليها الأدباء لكي تكون أعمالهم أكثر وقعا في الأذهان. من جملة هذه الأساليب التي تظهر من الناحية الشكلية للأثر هو التشكيل البصري فـ «الاهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجماعية والملامح التعبيرية، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب»[1].

اللمسات الخفيفة التي يضيفها الأديب في أعماله لا يمكن أن تخفي عن القارئ، فكثيرا ما يلاحظ عبارات وكلمات أو «علامات ترقيم تبدو كأنّها قد لصقت في جسد القصيدة، إنّها تشبه لوحة معلّقة على الجدار، فهي ليست جزءا من هذا الجدار لكنّها مع ذلك غيرت ملامحه وأضافت إليه معاني جديدة. أنماط الأساليب البصرية -منها الترقيم، وتقسيم المقاطع، والبياض والسواد، والأشكال الهندسية، و..- تلعب دور اللوحة على الجدار في انتقال المفاهيم الموجودة في ضمير الشاعر العاجز عن بيانها شفاهياً»[2].

الشاعر العراقي المعاصر عدنان الصائغ أحد هؤلاء الشعراء الكبار الذين استخدموا أساليب حداثية في نتاجهم الشعري ممّا رشّحه هذا الاستخدام المكثّف ليكون محوراً لهذه الدراسة. نحن في هذا البحث سنقوم بدراسة أنماط هذه الأساليب البارزه- العلامات الترقيمية، التنقيط والصمت، والسواد والبياض والشكل المتموّج، وتفتيت الكلمات، والأشكال الهندسية، والظلّ- في أشعار هذا الشاعر معتمدين على المنهج الوصفي-التحليلي.

إشكالية البحث

نسعى في هذا البحث أن نعالج دور الاغتراب في اختيار الشاعر هذه الأنماط من الأساليب البصرية لبيان أحاسيسه وما يكابد من الآلام والخلجات النفسية. ونكشف عن سبب اختيار الشاعر هذه الأنماط من الأساليب البصرية. لم تكن جميع هذه الأساليب اعتباطية بل لها إيحاءات عميقة تساهم في إثراء النص

---

١ - إمتنان عثمان صمادي، **شعر سعدي يوسف:** دراسة تحليلية، ص٤٣.

٢ - عبد المجيد ناجي العذاري، **أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف: ديوان (صلاة الوثني) نموذجاً**، ص٥٨.

ويريد الشاعر منها تصوير الواقع المعاش في وطنه بصورة مرئية تكون أكثر وقعا في الإذهان.

أسئلة البحث

إلى أي حد تصل حدود إذابة اللغة في أنماط الأساليب البصرية المستخدمة لدى الشـاعر؟ إلامَ يرمـز عدنان الصائغ من خلال توظيفه لهذه الأساليب؟ ما مدى تأثير الغربة في توظيف أنماط هذه الأساليب؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض القيم البصرية البارزة في أعمال الشاعر الشعرية.

خلفية البحث

الدراسات التي تناولت شعر عدنان الصائغ كثيرة، منها بحث لعبد القادر فيـدوح (٢٠١٢م، جامعـة البحرين، عدد الصفحات ١-٣٠) تحت عنوان «بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر» وتوصّل هذا البحث أنّ الشاعر يستخدم البياض بوصفه نصاً موازياً داخل النص، وأنّ المتلقّي يجد نفسه أمام نصين: نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض. وبحث آخر لـثائر عبدالمجيـد نـاجي العـذاري (٢٠٠٧م، جامعة واسط، مجلّة كليّة التربيه، عدد الصفحات ٥٨-٦٧) عنوانه «أسلوب (الكـولاج/ الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثني) نموذجاً». وقد توصّل هذا البحث إلى أن الشاعر سعدي يوسف كان يدرك، كما يبدو، أنّ اللغة قد تكون أحيانا عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقلا أمينا، لذلك جرب طريقاً آخر ليظهر هذه الصورة بأعلى ما يمكن من الدقّـة، وهـذا الطريـق هـو الكولاج. وبحث للكاتبين رضا محمدي وعباس گنجعلي (١٣٩٢ه.ش، مجلّة نقد ادب معاصر عـربي، يزد، عدد الصفحات ٤١-٥٤) يحمل عنوان «آهنگ سفيد در سروده هاي سعدي يوسف» (إيقـاع البياض في أشعار سعدي يوسف) تضمّن هذا البحث تعريف نظرية التلقّي وهدف إلى دراسـة بعـض تجليات إيقاع البياض. وبحث لـمقداد رحيم (نُشِرَ الكترونيا في يوليو ٢٠٠٤م من قبل الكاتب علـى الموقع التالي: www.nashiri.net) يحمل عنوان «تأبط منفى وهموما أخرى: دراسـة في شـعر عدنان الصائغ». يأتي الكاتب في هذا البحث بشواهد شعرية من ديوان الشاعر **تأبط منفى** ويدرسـها دراسة تحليلية ويشير إلى سبب تسمية الكتاب بهذا العنوان ويصل إلى أنّ المنفى هو الذي جعل الشاعر مهموما وكئيبا. وهناك بحث آخر لعاطف السيد بهجات (٢٠١٠م، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بنهـا: مصر، عدد الصفحات ١-٣٢) عنوانه «انشطار الذات في ديوان **تأبط منفى** لعدنان الصـائغ: جَـدَل الرؤية وآليات التشكيل». وتوصّل البحث إلى أنّ الصائغ لم يتطهّر من مرحلة القهر ولايزال منشـطرا بين الماضي والحال وهو يعيش الحرية. وبحث لـراحلة محمـودي ومحمـد رضـا ابـن الرسـول (١٣٩١هـ.ش، مجلّة دراسات الأدب المعاصر، جامعة جيرفت، عدد الصفحات ٨٣-١٠٠) عنوانـه

«قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ» وقد تطرقا فيه إلى القضايا العراقية السياســية في أشعار الصائغ. وتوصّل البحث إلى أنّ الحرب كانت أبرز القضايا السياسية التي اتجه الشاعر نحوها، وأنّ شعره في الحقيقة مرآة لمجتمعه وما تعتريه من الحروب داخلية كانت أو خارجية.

ومن هذا المنطلق، تكون دراستنا هذه أول دراسه تتناول جماليات الأساليب البصرية لــدى الشــاعر العراقي المعاصر عدنان الصائغ.

إنّنا في هذه الدراسة سنتابع البحث مبتدئين بالمحاور المدروسة على النحو التالي: العلامات الترقيميــه، والتنقيط والصمت، والسواد والبياض والشكل المتموّج مشيرين في هذا القسم إلى ما يقصده الــبعض وما يستخدم في هذا النوع من الأساليب البصرية مستشهدين بنماذج من شــعر الصــائغ، ومــن ثمّ سنتطرق إلى نماذج أخري من هذه الأساليب وهي تفتيت الكلمات والأشــكال الهندســية وأخــيراً سنخوض في ما يسمّى بالظلّ متخلّصين إلى أهمّ ما وصلنا إليه في إطار هذا البحث.

نظرة عابرة على حياة الشاعر

ولد الشاعر "عدنان الصائغ" في مدينة الكوفة، في العراق، عام ١٩٥٥م في بيت صغير قريبا مــن نهــر الفرات. بدأ الكتابة في سن مبكّرة وأوّل قصيدة كتبها في العاشرة من عمره عن والده الذي كان يرقد في مستشفى الكوفة مصاباً بمرض السل والسكري. وقد بكت والدته حين وقعت القصيدة بين يــديها صدفة، وقد كانت تجربته الأولى في حياته الشعرية. عمل الصائغ في الصــحف والمجــلات العراقيــة والعربية في أنحاء العالم. وقد غادر الوطن صيف ١٩٩٣نتيجة للمضايقات الفكرية والسياســية الــتي تعرّض لها والفقر الذي أخذ فرصة العلاج من والده. وتنقّل في مدن عديدة، منها عمان وبيروت، حتى وصل إلى السويد خريف ١٩٩٦م، وأقام فيها لسنوات عديدة ليستقرّ بعدها في لندن منــذ منتصــف ٢٠٠٤م. كتب الصائغ عن وطنه وأوضاعه الخانقة ورسم ما فيه من الحرمان والمضايقات وشوقه إليه في دواوين عديدة، منها: تأبّط منفى، وتكوينات، وتحت سماء غريبة، ونشيد أوروك، وأغنيــات علــى جسر الكوفة، والعصافير لا تحب الرصاص، وانتظريني تحت نصب الحرية، ومرايا لشــعرها الطويــل، وسماء في خوذة، وغيمة الصمغ. وله، أيضا، كتب عديدة في الترجمة. وأعماله الشعرية تمتــاز بــروح حداثية، وتعتمد الكثير من التقنيات الجديدة التي تساعد في إثراء النص ودلالاته؛ ومن هذه التقنيــات التي استخدمها كثيرا في نتاجه الأدبي الأساليب البصرية فقد تناولها بجمالية عالية التأثير على المتلقي.

الأساليب البصرية

لقد استخدم شعراء الحداثة أساليب جديدة غير معهودة بغيّة التعبير عن رؤاهم وأفكارهم. فقد كسروا

رتابة المنهج القديم الذي يهتمّ بالصور السمعيّة المتاحة في إلقاء قصائد المناسبات، وركزوا على صور بصريّة تلامس قلب المتلقي بصمت وخفاء في ظل الظروف السياسيّة الخانقة التي فُرضت على الشعراء؛ وبما أنّ التكرار والعزف على وتر واحد لم يكن ليشبع رغبات قرّاء الشعر المعاصر؛ لذا بحث الشعراء دائما عمّا يمكن أن يطبع أعمالهم بطابع التميز. يقول عبدالقادر فيدوح في هذا الصدد: «لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزّز من دور الكلمة، والرغبة في التخلّص من رتابة كلّ ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد، ليعطي مفهوما مضافاً إلى شكل القصيدة، بهندسة معمارية يخصّها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مفهوم الكلمات؛ لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة»[١]. فقام الشعراء بتوظيف الأشكال والعلامات الترقيمية وكلّ ما يعاضدهم في إلقاء كلامهم على الآخرين شفهيا عبر هذا التوظيف للكلمات والعبارات وربما الحروف.

من الخصوصيات التي كان يتمتّع بها الشعر الجاهلي هو الأداء الشفوي؛ فكان معدّا ليلقى علي جماعة وكان له تأثيره ووقعه الخاص آنذاك. وللشعر المعاصر، أيضا، ميزات تؤهّله ليلقى على الآذان بصورة مباشرة لأنّ «سمات الأداء الشفاهي جزءٌ لا يتجزأ من القصيدة ولذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طرق التعبير، ولذا فإن جزءاً مهمّاً من النصوص يتمثّل في سمات الأداء الشفهي، وقد غاب عن ذهن المتلقي بسبب أنه لم يتسن للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر، فالصوت حياة ووجود وحضور بينما الكتابة موت وعدم وغياب لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة»[٢].

لقد بلغ تأثير الأساليب البصرية في القصيدة المعاصرة مبلغا عظيما فلا عجب أن نشهد مصطلح «القصيدة البصرية (فنراها تحت مسميات عديدة فمنها: الأيقونية عند بوول شاوول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي) تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب»[٣].

---

[١] – عبدالقادر فيدوح، **بلاغة التوازي في الشعر العرب المعاصر**، ص٥٣٧.

[٢] – محمّد الصفراوي، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص١٤.

[٣] – محمّد الماكري، **الشكل والخطاب**: مدخل لتحليل ظاهراتي، (نقلاً عن الصفراوي: ص٥و٢١٣)

أ)العلامات الترقيمية

علامات الترقيم هي علامات ورموز متّفق عليها تُوضَع في النص المكتوب بهدف تنظيمه وتيسير قراءته وفهمه. ويطلق الترقيم على العلامات والإشارات والنقوش التي تُوضَع في الكتابة وفي تطريز المنسوجات، وهو يعني لغةً «وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والإبتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة»[١]. شأن هذه العلامات، شأن علامات المرور التي توضع لإرشاد السائق في الطريق، فمن يتقيد بهذه القوانين ستكون رحلته في القراءة، رحلة شيقة بعيدة عن الملل والتعب.

فالسامع والقارئ يكونان علي الدوام في أشد الحاجة إلي نبرات خاصة في الصوت أو رموز مرقومة في الكتابة يحصل بها تسهيل الفهم و الإدراك عند القراءة أو السماع[٢]، فكأن الكاتب يلّوح بيده لكي يرشد القارئ في قراءته الأثر كيفما يجب أن يقرأ أو كما يريده هو.

وما نقصده في هذا المقال هو استخدام الشاعر هذه العلامات في الشعر «لتبث إلى القارئ المكبوتات الداخلية التي تعجز عنها اللغة ذاها بسوادها الخطي أن تكشف عنها»[٣]. هذه العلامات كأنّها الكولاج.

والكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة علي لوحات وملصقات ملوّنة، إلا أنّها في الأدب تعني العبارات والكلمات وبعضا من علامات الترقيم التي تبدو وكأها لاصقة في جسد القصيدة، فتشبه اللوحة المعلقة علي الجدار فهي ليست جزءا من الجدار إلا أها قادرة علي تغيير ملامح الجدار وقد تضفي عليه معان جديدة[٤]. فالكولاج فن من الفنون البصرية التي يسعي الشاعر فيها جاهدا إلى إلقاء نوع من الجمال من خلال إيجاد نوع من التوازن بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي.

والشاعر عدنان الصائغ يتصرّف بهذه العلامات الترقيمية في تجربته الشعرية ببراعة ومهارة، ويطوّعها لأغراض فنية وجمالية ومقصدية. ينشد عدنان الصائغ، مستجديا المحبّة، قائلاً:

ماذا يحدثُ

---

[١] - أحمد زكي، **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، ص١٢.

[٢] . أحمد زكي، **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، ص٨.

[٣] . عصام شرتح، **دراسة في شعر يحيى السماوي**، ص٢١٣.

[٤]. عبدالمجيد ناجي العذاري، «أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف دبوان (صلاة الوثنى) نموذجاً»، **مجلّة كلية التربية**، ص٥٨.

في شكلِ العالمِ!؟

ماذا يحدثُ لو....!

بدلاً من أنْ تزرعَ في صدري طلقةْ

تزرع ..

في قلبي ..

وردةْ...!؟[1]

يظهر الشاعر في هذا المقطع طالبا للمحبّة والرحمة فيأتي باستفهام إنكاري، ويتبعه بـ"*لو*" الامتناعية وعلامة الانفعال لعدم وجود أحد يلبّي له ما يطلبه. ثم يطلب من المخاطب أن يزرع في قلبه وردة من الرحمة والعطوفة بدل الحقد والطلقات! يأتي الشاعر بأصل الكلام وهو طلب المحبة بشكل متفتت، حيث يفرد "تزرع" في مصراع كامل ثم "*في قلبي*" وثم "*وردة*" تتبعها ثلاث نقاط وعلامتي استفهام وتعجّب ليفهم القارئ مدى بعد آماله وكثرة آلامه. ينشد عدنان في موضع آخر موظفاً هذا الأسلوب البصري مخاطباً صديقه الفنان(محمّد لقمان) قائلاً:

ماذا تقرأُ.. في الموضعِ!؟

ماذا ترسمْ..!؟

قلْ لي.. وبماذا تحلمْ!!؟

الأرضُ – أمامكَ – لوحةْ

واللونُ هو الدمْ! [2]

يأتي الشاعر بأسئلة متتالية في ثلاثة سطور مسبوقة بعلامات الانفعال؛ لأنّه يريد تقرير المخاطب واعترافه بما يوجد من الفوضى والضيق في بلده، فيقوّي هذا التقرير بفعل أمر (قلْ) سائلا عن ما يحلمه صديقه الفنّان. ثم يجيب نفسه بأنّ الأرض بشتى مناحيها لوحة أمام الشاعر ولونها الدم لما فيها من القتل والظلم وسكب الدماء ويتبع الإجابة بعلامة الإنفعال متعجبا من مسلك الإنسان وطريقه المختارة وهي في الغالب تنتهي إلى الظلم والجور.

ب) التنقيط والصمت

التنقيط مجموعة من النقاط السود يستخدمها الشاعر بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمه

---

[1] . عدنان الصائغ، **انتظريني تحت نصب الحرية:** مجموعة أشعار، ص٥٣١.

[2] – **المصدر نفسه**، ص ٤٤٨.

وأخرى داخل سطر واحد. و«التنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مُغيَّب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنّباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حُذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت»[١]. والصمت (ترك الكلام مع القدرة عليه[٢])، أيضاً، من التكنيكات الموظّفة لدى الصائغ للتعبير عمّا يستطيع التعبير عنه، لكنّه يختار الصمت والسكوت لما في نفسه من اليأس والحزن والحيرة. يستخدم عدنان في الشاهد التالي الصمت (عبر حكاية يلعبها طفل مع جدّه كنموذجٍ من مظلومي بلده ومنكوبيه) أمام مشهد محير يعقل لسانه. يقول: في النص التالي يقع الحوار بين طفلٍ وجدّه فيسأل الطفل عن نجمة تمشي قائلاً:

هذي النجمة،...

يا جدي...،

ليستْ كالنجمات!؟

-.........!

-هذي النجمةُ،...تمشي...، يا جدي

تمشي، تمشي........!!

تعبرُ فوق سطوحِ القرية،...

بيتاً... بيتاً!؟

-بل هي، يا ولدي، طائرةٌ

تتجسّسُ، في الليلِ، على أحوالِ مدينتنا

-...... ولماذا لا نسقطها يا جدي..!؟

.........![٣]

يرى الولد طائرة العدو نجمةً تمشي على سطوح القرية بيتاً تلو الآخر فيسأل جدّه متعجّبا عن مشي النجمة، لكنّ جدّه يختار الصمت. وقد عبّر الصائغ عن هذا السكوت بوضع نقاط تليها علامة الانفعال

---

[١] – أحمد جار الله باسين، «شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني»، **مجلّة أبحاث كلّية التربية الأساسية**، ص١٧٢.

[٢] – محمّد عبد الرحيم، **السرّ والسكوت والصمت في الشعر العربي**، ص٩.

[٣] – عدنان الصائغ، **العصافير لا تحب الرصاص**: مجموعة أشعار، ص٣٨٤.

هكذا (-.........!) لتحمل مدى انفعال الجدّ. يواصل الولد سؤاله عن سبب مرور طائرة العدو فوق سطوح البيوت وهو منفعل للغاية لعدم قيام الناس ضدّها وعدم تدميرها لكنّه يواجه السكوت من قبل جدّه مرّة أخرى. وربّما تأتي النقاط العديدة بعد سؤال الولد ليخير القارئ في إضافة سؤال آخر إلى أسئلة الولد. كما وضع الشاعر الفعل **تمشي** بعيداً عن بداية السطر كأنّه وقع خطوات تمشي وتليه نقاط عديدة لترسم مدى بعد الطائرات لتشمل بيوتاً أكثر، متبوعة بعلامات الانفعال لتصوير مدى دهشة الطفل وحيرته. ويعيد هذه الحالة في مصراع آخر مشيرا إلى عدد البيوت الكثيرة المحاصرة من قبل الأعداء.

فهذا النص تضمّن سطوراً منقّطة تدلّ على الصمت و«يشكّل الصمت مساحة من جسد النصّ الذي يتميز بدرجة قصوى من الاقتصاد إذ لا يوظّف الشاعر سوى عدد محدود من الكلمات ويشكّل بنية تعبيرية بوسعنا أن نلمس طرفها الحسي»[1].

وفي نموذج أخر يرسم لنا الشاعر وحشته في الغربة وابتعاده عن الوطن المألوف قائلاً:

-وخليل حاوي!
وجدوهُ بغرفتهِ.. منتحراً
برصاصةِ شِعر
-.........!!
مَنْ يمنحني الليلةَ...
{فانوساً
أوقدُ} أشعاري.. منه
...... وأمضي![2]

إنّ مؤنس الشاعر الوحيد الذي يؤنس وحشته هو الشعر الذي قتل خليل حاوي من قبل. يظلّ الصمت على النص تليه علامتا الانفعال لإثارة الدهشة في القارئ ويجعل السامع يتسائل عن كيفية انتحار حاوي عبر رصاصة الشعر!

يأتي الشاعر بـــ"من" الإستفهامية لكنّه ليس سؤالاً حقيقياً، لأنّ الشاعر لا يبحث عن جوابٍ لسؤاله فهو يعرف الموقف جيدا بل الإستفهام هنا إنكاري (لا يوجد من يؤنس وحشة لياليه) يدلّ على وحدة

---

[1] - صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص٢١٣.

[2] - عدنان الصائغ، **انتظريني تحت نصب الحرية**: مجموعة أشعار، ص٥١٨.

الشاعر ووحشته، حيث يبحث عمّن يمنحه فانوساً ليوقد أشعاره ثمّ ينتحر كما فعل حـــاوي! يضـــع الصائغ جملة "فانوساً أوقد" بين هلالين ليؤكّد ويعظّم هذا القسم من الكلام وليجسّد الفانوس ويرسم وظيفته الخطيرة بأنّه هو الذي يرافقه طوال الطريق حتى يصل إلى غايته المنشودة.

يرسم الصائغ تصاوير جميلة في ذهن القارئ ليريه مدى اشتياقه لبلده النائي البعيد:

كلما عبرتْ غيمةٌ
اتكأتُ على صخرةٍ
قابضاً جمرتي
وألوّحُ: تلك بلادي
....
....
....
أرسمُ درباً وأمحوهُ
أرسمُ خطواً ويمحوهُ غيري
فمن أين أبدأ....؟[1]

يستند الشاعر على صخرة عندما يرى غيمة تعبر من أمام عينيه وهو ممسك بقلبه المحـــروق وعبراتـــه المنهمرة ملوّحا إلى جهة بلاده البعيدة عنه. يأتي الشاعر بثلاثة خطوط من نقاط كأنّه يرسم مدى البُعد بينه وبين بلده. ويظهر بعد هذه النقاط بحالة من الحيرة فيشكو بأنّه يحاول السير نحو بلده ويمنع من قبل الآخرين وأخيرا لا يدري من أين يبدأ حتى يصل إلى المقصود. ربما أراد الشاعر من وضع النقاط بهـــذه الطريقة كثرة الدروب المظلمة التي دخل فيها ليحصل على ما في ضميره وقد يعتريه الفشل واليـــأس. وإنّه قد يرسم فشله ويأسه بشكل آخر في المقطع التالي:

{أيها القلقُ المبتدا
أيها الوطنُ المنتهى
كلُّ ما نملكُ
وطنٌ مثل أحلامنا
وهوىً يهلكُ.........}[2]

[1] . عدنان الصائغ، **تكوينات**: مجموعة أشعار، ص١٠٥.

[2] . عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ**: مجموعة أشعار، ص٢٠٢.

الشاعر فاشل أمام حبّه للوطن بل حبّه هو الذي يهلك ويتركه حيران بلا طريق حلّ. لا يستطيع الشاعر أن يجسّد الوطن حتى في أفكاره وأحلامه. والنقاط التي جاء بها في نهاية النص تدلّ علي مدي الاستلاب الروحي واليأس الذي يخيم عليه فيترك الفضاء مفتوحا للقارئ كي يشاركه المأساة ببعض التكهنات التي تدور في مخيلته.

ج) السواد والبياض والشكل المتموّج

يهتم الأديب المعاصر بطريقة الكتابة ونوع ترتيبه للأبيات بقدر ما يهتم بالكتابة نفسها، فنشهد من خلال ذلك صراعا جاريا بين الكتابة والفضاء المحيط بها وهذا إن دلّ علي شيء فهو يدل علي الصراع المحتدم في نفسية الأديب والعالم بشكل عام[1]. والعتبات التي تحيط النص من الفضاء الخارجي للنص فيها ما فيها من العلامات والإشارات التي تزيد من المفاهيم والمعاني بحيث يستلذ القارئ بها ويصيب فوائد كثيرة. و«يعد تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتّسم بالصراع بين ما تمثّله الكتابة "المساحة السوداء المحبرة" وما يمثّله الفراغ "مساحة البياض"، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبّر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك المكان النصي ببياضه الصمت متكلّماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثّف إيقاع كلّ من المكتوب المثبت والمكتوب الممحي»[2].

أمّا ما نقصده من الشكل المتموّج فهو الشعر «الذي تتنوّع امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتداها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية»[3].

يمزج الصائغ بين ما يؤذيه من النزاعات والصراعات النفسية من جهة ونفسه المضطربة واللامستقرّة من جهة أخرى؛ لهذا يأتي بامتزاج بين تكنيكين وأسلوبين من الأساليب البصرية وهما السواد والبياض والشكل المتموّج ليشدّ عبرها رسم آلامه وأوجاعه.

قد وظّف عدنان الصائغ هذا النوع من الفن ليلقي كلامه العاجز عن بيانه ونفسه الجياشة المضطربة في الشاهد التالي:

---

[1] . رضا محمدي، **آهنگ سفيد در سرودههاي سعدي يوسف**، ص٤٥.

[2] .إمتنان عثمان صمادي، **شعر سعدي يوسف:** دراسة تحليلية، ص٥٥.

[3] . أحمد جارالله ياسين، «شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني»، **مجلّة أبحاث كلّية التربية الأساسية**، ص١٧١.

... للتصفيقِ، طق..، طق..،

طق..،

طق،

لصنبورِ الخطابة،

للكآبةِ في دمِ المصباحِ يرقبُ جثّةَ الليلِ التي نزفتْ على الإسفلتِ،

من جرحٍ يقالُ له:

البارات

للنفقِ المؤدي لارتعاشاتِ النساءِ أو الجيوبِ

وما تبقى

من

فواتيرِ

الحروبِ

غداً

تسدّدها

جراحاتُ

الشعوبِ

من ارتطامِ قصيدتين على المنصّةِ لاكتسابِ حماسةِ الجمهورِ[١]

الصراع بين السواد والبياض في مثل هذا النص يعكس لنا الصراع الداخلي للشاعر. أي يتنازع السواد مع بياض الصفحة والمكتوب مع غير المكتوب وتتنوّع امتداد سطور الأبيات بين الطول والقصر ويرسم لنا الشاعر عبرها شكلا متموّجا من الألفاظ والجملات لما في داخله من الاضطرابات والصراع النفسي والوحشة واليأس. يستخدم الشاعر الأصوات والأفعال ذات الحركة ليجسّد الأحداث وخلجات نفسه التي يعجز الكلام عن بيانها ولايكون سبب هذا إلّا عيش الشاعر في الغربة وابتعاده عن أحبّائه وأصدقائه وهذا ما زاد من لهف الشاعر واشتياقه. وقد عبّر الصائغ عن النزاع الموجود في نفسه عبر هذا الشكل المتموّج مضافا الاضطراب وعدم استقرار نفسه وعدم هدوئها إلى النزاع النفسي والصراع الموجود في وجود الشاعر.

---

[١] . عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ**: مجموعة أشعار، ص٢٠٦.

وهذا نموذجٌ آخر لهذا النوع من الأساليب البصرية من قصيدة *"بائعة التذاكر"* :

أكفٌّ بلونِ الترابِ،

المواعيدِ،

والتبغِ،

أو كاللهاثْ

أكفٌّ مرابيةٌ،

أو منمّقةٌ،

خشنةٌ،

لا مباليةٌ،

أو مشاكسةٌ

نصفُ مفتوحةً،

نصفُ جائعةً،

نصفُ آه...[١]

يرسم عدنان الفقر والفساد الموجود في مجتمعه وينهي المقطع بـ "آه" تليها حسرات مهلكة. يصور الصائغ صورة فيها صراع بين الفقراء والفاسدين كما يلقي هذه الصورة إلى القارئ عبر الشكل، فالشكل يوافق المعنى الداخلي للنص. أكفّ (بلون التراب، ومواعيد، وتبغ، واللهاث) توحي الحالات والمواقف التي يتأذّى منها الفقير وأكفّ (مرابية، ومنقّمة، وخشنة، ولا مبالية، ومشاكسة) تدلّ على الفساد والمفسدين والمرفّهين في مجتمع الشاعر. هذان الفريقان يتنازعان طول التاريخ أي الصراع بين الفقراء والأثرياء. وقد رسم الشاعر هذا المفهوم شكلا ومضمونا في تلك القصيده قاصدا الناس في بلده والمسافة الشاسعة بين هذين الفريقين مستخدما الشكل المتموّج أيضا ليرى المخاطب عدم موافقة الصائغ لهذا الوضع السائد المزعج في بلده ومدى عذابه النفسي من الأوضاع الموجودة في وطنه الأمّ. فالشكل البصري في فضاء الصفحة جاء ليخدم المعني الذي يريد الشاعر الإفضاء إليه لأنّ «الشاعر يصور أشكالاً بصرية يلعب فيها بياض الصفحة وحجم الحروف وتوزيعها دوراً بارزاً في المعنى»[٢].

وإليكم نموذجا آخر من الأشكال المتموّجة، وهو الشاهد التالي:

---

[١]. عدنان الصائغ، **سماء في خوذة:** مجموعة أشعار، ص٣٤١.

[٢]. صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص٢١٣.

-أمامَ نافذةِ القصيدةِ -

نصف مغلقة

على حلمٍ طواهُ القلبُ

خلفَ حقائبِ الترحالِ

تنكسرُ الظلالُ

على دمي ــ حبرِ المطابعِ، وهو يسيلُ بالطرقاتِ

من منفى إلى منفى

يمرُّ بكوتي، الدبقُ ــ النهارُ

وباعةُ الأوطان

والصحفُ ــ الطماطمُ

والجنودُ...

....

ينوءُ هذا القلبُ تحت قميصي المثقوبِ

بالكلماتِ والطلقاتِ ...

أخلعهُ

وأمشي

في

الشوارعِ،

عارياً،

كالضوء[1]

يرسم عدنان نفسه المضطربة المتموّجة والقلقة إثر التجوّل بين منفى وآخر بحثا عن الأمان والراحة المفقودة المحروم منها عبر اختزال الأبيات وقصرها وطولها أحيانا وأخيراً يرينا الشاعر ضجره من كلّ ما يحيط به حتى ملابسه فيخلعها آملا أن يرتاح.

مسوّد وغير مسوّد:

[1]- عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ:** مجموعة أشعار، ص ٢٠٧-٢٠٨.

يشير البعض[١] إلى أنّ الغرض من السواد والبياض في هذا النوع من الأسلوب البصري هو أنّ الشاعر يسوّد قسماً من أشعاره من، حيث الطباعي ويبقي الآخر على حاله غير مسوّد كما يرفع الصوت ويخفضه عند التكلّم لانتباه المخاطب إلى القسم الهامّ من كلمته.

فهذا نوع آخر من السواد والبياض في الأشعار ونعني بالأبيض هنا البنط الطباعي الأسود الرفيع أمّا الأسود فهو البنط الطباعي السميك كما يأتي في الشاهد التالي:

أمامَ عيونِ الزمان
أعلّمهُ كيفَ نحفرُ أسماءَنا بالأظافرِ
كي تتوهجَ: **لا**
نحنُ الذين خرجنا من الثكناتِ
نكشُّ ذبابَ العواصمِ عن جرحنا[٢]

يعلّم الصائغ أبناء وطنه ليرفعوا أصواهم بالرفض الحاسم وينادوا بكلمة **لا** ويعتادوا عليها حتى يتمكّنوا من كشّ الذباب المؤذية والمقصود منها المستعمرين الطغاة. جاء عدنان بكلمة "لا" وهي بالبنط الطباعي الأسود السميك ليفهم القارئ القسم الهام والكلام الخطير وهو تعليم كلمة لا.

أيضا يوجد شاهد آخر لهذه الكلمة يرسم فيها الشاعر عاقبة من يكافح الاستعمار ويخالفه بلفظة **لا**.

مع كلّ هذا تعلو هذه الكلمة ولا تموت:

فمه الذي اعتادَ أن يقولَ **لا**
مرغوهُ بالتراب
فنمتْ أشجارٌ كثيرةٌ على امتدادِ البلادِ
يسمعُ الإمبراطورُ حفيفَها وهي تعبرُ نوافذَ قصرهِ
أجراساً من اللاءات[٣]

مع كلّ محاولات الحكومة لقتل وانمحاء كلمة لا، زادت وشاعت، حيث غشّت الدولة الحاكمة الظالمة وصمّتها.

د) تفتيت الكلمات

---

[١]- امتنان عثمان صمادي، **شعر سعدي يوسف:** دراسة تحليلية، ص٥٤.

[٢] . عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ:** مجموعة أشعار، ص٢٢١.

[٣] .عدنان الصائغ، **تأبط منفى:** مجموعة أشعار، ص١٦.

المقصود من التفتيت هو «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة»[1] وتعدّ هذه الظاهرة مظهراً تعبيرياً «يكشف عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكيل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب»[2]. وقد استخدم الصائغ هذا الأسلوب في نتاجه الشعري:

في الصباح
المطلّ
علي مكتب فاخر
سيدلق ما قصّ من حلمه
في سلال الوظيفة
ثم يشطبني .....
ه.....
ك......
ذ......
ا.....[3]

تبلور التفتيت بطريقة عمودية في هذه المقطوعة وتشظّت الحروف المفردة باستحضار حالة الشاعر النفسية المثيرة للدهشة. كلمة "هكذا" المشذّرة تدل على توطيد مقال الشاعر لشطبه؛ كأنّ الشاعر صرفَ حروف هذه الكلمة ليسجّل في وعي المتلقي حرمانه وحزنه. وهذا الأسلوب طريقة تعبيرية لظهور الانفعالات الذاتية في جسد الصفحة، ومنها:

أطفأتِ المرأة، سيجارتَها
ـــفي صحن دبق الفاضح ــ
و الضوء....

---

[1] . علي أكبر محسني ورضا كياني، «الإنزياح الكتابي في الشعر العربي (دراسة ونقد)»، **مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، ص٩٠.

[2] . **المصدر نفسه**، ص٩١.

[3]. عدنان الصائغ، **تحت سماء غريبة**: مجموعة أشعار، ص ١٩٩-٢٠٠.

وظلّت تتنصتُ:

رررررررررررريحٌ..[1]

وقع خطي ..

يتجلّي لنا في هذه المقطوعة تقطيع أوصال كلمة (ريح) وتفتيتها بتكرار حرف (الراء). وتكرار (الراء) في هذا النص استحضار لنفسية الشاعر لأنّ في هذا الحرف معني الحركة والإهتزاز كما تكون هذه الحالة موجودة في الريح، فيتلاشي الصوت علي صفحة الورقة كأنّه تبلور من نفير الريح علي الجو وهذه صورة بصرية وصوت مسموع لدي المخاطب.

٥) الأشكال الهندسية

الأشكال الهندسية هي الأخري تسطيع بلمسة خفيفة أن تضفي مفاهيم كثيرة إلي النص الشعري عبر رسم لوحات مختلفة الضلوع والأشكال؛ فها هو الصائغ نراه يتّجه في أنواع الهندسة الشكلية للتعبير عن أغراضه، وهي التعبير عن حالته النفسية ومشاركة القارئ أو السامع في وجعات نفسه وآلامها وبيان ما يؤذيه من الوحدة في الغربة والبعد عن الأهل علي شكل مثلث قائم الزاوية من الأعلي بحيث يعمد إلي اختزال العبارات شيئا فشيئا فتتحول من أطول مصراع وهو في سطر واحد إلي كلمة واحدة في المصرع الأخير. كما فعل الصائغ في الأبيات التالية من ديوانه تحت سماء غريبة[2]:

سيدةٌ لا تكرّر أحلامَها في نعاسِ الحداثةِ (أسمعُ من شرفةِ النصِ:

وقعَ ارتطامِ خطاكِ على البحر)

كان يلزمني للرحيلِ

انطفاءُ الحنينِ

وقُبّرتان

يعيش الشاعر تحت سماء غريبة فيجنح إلى نهر الذكريات ليتبرّد فيه من حرقة الصدى بواسطة قُبّرتان (نوع من الطيور) ويتذكّر وقع خطى زوجته (سيدة) وهي تمشي على شاطئ البحر محزونة كئيبة. يبدأ

---

[1] عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ**: مجموعة أشعار، ص ٢١٣.

[2] . عدنان الصائغ، **تحت سماء غريبة**: مجموعة أشعار، ص١١٦.

بأطول مصرع متكلّما عن ذكرياته ويختزلها شيئا فشيئا. يخيم على الشاعر حزن كبير لعدم استطاعته الوصول إليها فينقطع كلامه ويختزل حتى يصل إلى المصرع الأخير أي قبّرتان. كأنّه يطلب الاستعانة منهما ليطفئا نار الحنين في نفسه. ارتطام خطى سيدة على البحر والعصفور آخر آيات من بلاد الشاعر ولم يبرحا خاطره ولو لساعة من الزمان.

ونموذجٌ آخر من نماذج الأشكال الهندسية التي تناولها الصائغ ووظّفها في ديوانه تحت سماء غريبة[1] يكون عكس البنية السابقة، فيتشكّل هذا النص من خلال البناء الاختزالي مثلثاً قائم الزاوية من الأسفل، منطلقاً من مفردة واحدة، فيفرد لها سطراً شعرياً واحداً ثم تأخذ في التنامي والتوليد مستخدماً البنية التكرارية لذلك، حتى تصل إلى أقصاها في بنية كبرى كما نرى في الشاهد التالي:

شمعةً..
شمعةً
ستنطفيءُ السنواتُ
ويلفّني السعالُ والخريفُ
فلا أرى سوى بقعِ الشمعِ المتجمدةِ
... على سريري

يدلّ هذا المقطع الشعري على موافقة النص مع ما يجول في داخل الشاعر من الخيال والأوهام لأنّه ليس بوسعه أن يزور الأهل إلّا في الخيال. بقي الشاعر منفردا موحشا لا يؤنسه ولا يرافقه أحد في آلامه التي ترد عليه ليلا وتغمره بالهموم وتذكّره مصائب الدنيا كلّها فاستعان الشاعر بشمعة تسهر معه وتستمع إلى أقواله الحزينة وتصبّ الدموع وتذوب قطرة قطرة. يبدأ الشاعر المقطع، وهو الزاوية الأولى من المثلث باسم مؤنسه الوحيد/ الشمعة فيكرّر إسمها كأنّه يريد تعظيم وتجليل حضورها. وبعد الشطر الأول جاء بنقطتين كأنّه يريد أن يخلّي المخاطب في حيرة ليصوّر ما يحلّ بالوحيد إذا ما تركه مؤنسه في ليل طويل، فسرعان ما يتدارك الأمر فيفرّ من هذا الخيال الموحش ويكرّر كلمة (الشمعة) ليحتفظ لنفسه بمؤنسه الوحيد. يختم المقطع بـ *على سريري* أي بموت الشمعة قاصداً الإشارة إلى الزمن الطويل الذي مرّ وهو يكلّم الشمعة ويخاطب لكنّها لم تطق كلامه وتموت إثر هموم الشاعر الكبيرة.

---

[1] . عدنان الصائغ، **تحت سماء غريبة**: مجموعة أشعار، ص١٥٦.

كلّ هذه الأمور والحالات دخلت على الشاعر ليلا «إذ تدور الأحاديث في السهرات وتتوالد القصص والحكايات التي عادة ما يكون منطلقها موقفاً أو حادثة أو كلمة».[1]

و) الظلّ

لجأ الصائغ إلى غرض بصري آخر وهو الظلّ الذي يهدف فيه إلى التواري والإخفاء في ديوانه غيمة الصمغ[2]:

البيوتُ — الأضابير
البلادُ — الأضابير
الحروبُ — الأضابير
الكروشُ — الأضابير

يستخدم عدنان التظليل كأنّه يريد أن يقول: الدنيا للإنسان بلا أمان والعيش في الغربة بعيد عن الأهل والأوطان يساوي الرجوع إلى الوراء أو الموت وينجز للإنسان الذلّ والهوان ويخبره عن مستقبل مهان. والدنيا بهذه المواصفات قد ظلّلته بظلّها الثقيل المهلك و«الظل رجوع إلى الوراء وتأخّر عن الإفصاح وغياب في التصور»[3]. وظّف عدنان هذا الشكل كأنّه تابوت يحمل جسد إنسان ميت بلا روح. قد أصبحت كلّ حياة الشاعر أضابير ليس لها شعور وأحاسيس. لكنّها هي الوحيدة التي تؤنس وحشته في الغربة وتمكّن الشاعر من سكب همومه في قلبها وهي صامتة وحافظة لسرّه. الصائغ إنسان يعيش بلا روح ولا فرق بينه وبين الميت لما حلّ به من الغربة والوحشة كما يعترف بهذا في الشاهد التالي من ديوانه تأبط منفى[4]:

والحرب.

لمْ يفتحْ نافذةً في بيتْ
أو يزرع ورداً في راحةِ لبتْ
أو يطربه ناي أو بيتْ
مرَّ بهذي الدنيا ظلاً
لا تعرفه حياً أو ميتْ

[1] . إمتنان عثمان النمادي، **شعر سعدي يوسف:** دراسة تحليلية، ص٥١.

[2] . عدنان الصائغ، **غيمة الصمغ:** مجموعة أشعار، ص١٨٧.

[3] . وليد منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، ص١٧٨.

[4] . عدنان الصائغ، **تأبط منفى:** مجموعة أشعار، ص ٢٨.

رسم الصائغ في هذا التظليل ظلّا لا يهتمّ به أحد ولايلتفت إليه و لم يسعَ شخص ليرسم البسمة على شفتيه ومرّ في هذه الدنيا كأنّه ميت بلا روح.

نتيجة البحث

الشاعر عدنان الصائغ يحكي ويجسّد لنا في نصوصه الشعرية ما يحدث في وطنه من الفواصل الشاسعة بين الفقراء والأثرياء، وظلم الحكام وما إلى ذلك من الأوجاع والآلام. وأحيانا أخرى يرسم الاضطراب الموجود في نفسه نتيجة لما حلّ في مجتمعه من هذا الفقر والظلم والمضايقات السياسية والاجتماعية؛ إضافة إلى ذلك غربة الشاعر والابتعاد عن بلاده، ضاعفت آلامه وأدّت به إلى توظيف أنماط شعرية وأساليب بصرية تدلّ على باطنه المضطرب، وتكشف للقارئ عن خلجات روحه.

الشاعر باعتباره شاعراً حداثياً استخدم الأسلوب البصري للتعبير عن أفكاره ورؤاه وتطلعاته المكبوتة في ظل الظروف الحرجة التي عايشها في بلاده، وضاق مرارتها في غربته. هذه الأساليب تعكس للمتلقي عمق الفكر والرؤى، وتجعل النص مفتوحاً للتأويلات وتفاعلات القارئ.

وظّف عدنان الصائغ علامات الترقيم في أشعاره كي ينبّه القارئ ويدعوه للتأمّل في كلامه وفي المواقف التي يرسمها أمامه، متّخذاً الصمت في بعض هذه المواقف باستخدامه الفراغ والتنقيط لما تسبّب في ربط لسانه عن التكلّم أمام المشاهد المدهشة والمؤلمة؛ وقد وظّف التنقيط والصمت ليجسّد مدى آلامه وغاية الكوارث التي حلّت بوطنه ويعظّم هذه الكوارث والمصائب لدى القارئ ويوقفه ليفكّر في كلامه ولا يتركه بسرعة فتغيب عنه أغراض الشاعر.

وقد استخدم الشاعر بياض الصفحة في سبيل غرضه وهو الكشف عمّا في ضميره من الآلام والآمال وهي عنده ليست مجرد أشكال أتت اعتباطاً في جسد النص، بل أراد من خلالها أن يصوّر الواقع المعاش في وطنه العراق بصورة مرئية تكون أكثر وقعاً في الآذان. فقام الصائغ ببيان ما يجول في عالم وجوده من الاضطرابات ليساهم ويشارك المخاطب في آلامه ويرسم نفسه المتبعثرة المتألّمة، ويأتي بالأشكال الهندسية ليعبّر عن حالته النفسية وبيان ما يؤذيه من الوحدة في الغربة والبعد عن الأهل وما يعانيه من عدم اهتمام الآخرين به وتركهم له.

قائمة المصادر والمراجع العربية

١- زكي، أحمد، **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،

٢٠١٢م.

٢- شرتح، عصام، **آفاق الشعرية / دراسة في شعر يحيى السماوي**، الطبعة الاولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠١١م.

٣- الصائغ، عدنان، **تأبّط منفى**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٤- ________ ، **تحت سماء غريبة**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٥- ________ ، **تكوينات**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٦- ________ ، **غيمة الصمغ**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٧- ________ ، **سماء في خوذة**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٨- ________ ، **انتظريني تحت نصب الحرية**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

٩- ________ ، **العصافير لا تحب الرصاص**: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤م.

١٠-الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: دار البيضاء، ٢٠٠٨م.

١١-صمادي، إمتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف**: دراسة تحليلية، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

١٢-عبدالرحيم، محمّد، السرّ والسكوت والصمت في الشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٠م.

١٣-العذاري، عبدالمجيد، «أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثني) نموذجاً»، **مجلّة كلية التربية**، جامعة واسط، ٢٠١٤م، ٥٨-٦٧.

١٤- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**؛ طبعة جديدة فنّية مصحّحة ومرتّبة وفقاً للترتيب الفبائي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٥م.

١٥- فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، الطبعة الاولى، بيروت: دار الأدب، ١٩٩٥م.

١٦- فيدوح، عبدالقادر، **بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر**، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا: الاتحاد العام للأدباء، العدد ٨١-٢٠١٢،٨٢م، ص ٥٣٧ -٥٦٧.

١٧- الماكري، محمد، **الشكل والخطاب:** مدخل لتحليل ظاهراتي، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافية العربي، ١٩٩١م.

١٨- محسني، علي أكبر ورضا كياني، «**الإنزياح الكتابي في الشعر العربي (دراسة ونقد)**»، مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها، سمنان، جامعة سمنان، العدد الثاني عشر، شتاء ١٣٩١ش/ ٢٠١٣م.

١٩- -وليد، منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م.

٢٠- -ياسين، أحمد جارالله، «**شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**»، مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلّد ٢، العدد ٤، بغداد، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.

المصادر الفارسية

٢١- غفراني،محمّد و مرتضي شيرازي، **فرهنگ اصطلاحات روز**؛ بتصيح إبراهيم إقبال، چاپ ١٥، تهران: أمير كبير،١٣٨٣هـ.ش.

٢٢- -محمدي، رضا و عباس گنجي،« **آهنگ سفيد در سرودههاي سعدي يوسف**»، فصلنامه علمي پژوهشي نقد ادب معاصر عربي، سال سوم، شماره پنج، ١٣٩٢، ٤١-٥٤.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ٤٩- ٧٢

تراسل الحواسّ في ضوء القرآن الكريم، وظائف، وجماليّات[١]

حميد عبّاس زاده[٢]
الدكتور محمّد خاقانيّ أصفهانيّ[٣]

الملخّص:

منذ باكورة الدراسات الدائرة في فلك الخطاب القرآنيّ، استقطبت الصورة الفنيّة اهتمامات الباحثين. وكلّما تقدّم البحث في أرجاء هذا الخطاب، لاحت لهم إشراقات من جماله الأخّاذ، تاركةً جماهير المتلقّين في نشوة لا تكاد تنتهي، حتى تنتابهم نشوة أخرى، وتتراءى لهم سبحات من وجهه الوضّاء. تراسل الحواسّ أحد أبرز الفنون التصويريّة؛ إذ يتعاضد أكثر من حاسّة واحدة على إخراج الفكرة إلى صورة موحية.

تناولت هذه المقالة بأسلوب وصفيّ – تحليليّ، أنماط تراسل الحواسّ المستخلصة من "٢٦٠" آية فيها أفعال الحواس، بعد تعريف هذا الفن التعبيريّ وتأصيله في التراث. كما أنّ البحث عرّف سمات الحواسّ الخمس ودورها في المعرفة. وانتهى البحث إلى إلقاء الضوء على جماليّات التراسل في الشواهد القرآنيّة. وتمخّض البحث عن أنّ القرآن اعتمد التراسل ليوفيّ المعنى حقّه، فثمّة تناغم تامّ بين الحواسّ المساهمة في التصوير، فعلى سبيل المثال استدعى القرآن اللمس والذوق في مَشاهد العذاب، ليجسّد حجم المعاناة. والصورة التراسليّة تتميّز بجماليّات، أهمّ بواعثها: الغرابة، والطرافة، وتعدّد المستويات الدلاليّة، وتعميق التأثير.

كلمات مفتاحية: القرآن، تراسل الحواسّ، الحواسّ الخمس، الجماليّة.

---

[١] . هذه المقالة مستلّة من رسالة الدكتوراه بعنوان "جمالية الانزياح البياني في القرآن الكريم، مقاربة شكلانية"، وهي لم تناقش بعد.

[٢] . طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أصفهان، إيران. HamidAbbaszadeh@hotmail.com

[٣] .أستاذ قسم اللغة العربيّة وآدابها،جامعة أصفهان، إيران.(الكاتب المسؤول) mohammadkhaqani@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٢/١٤هـ.ش= ٢٠١٤/٠٥/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٩/٠٩ هـ.ش= ٢٠١٥/١١/٣٠م

مقدمة:

إن حواسّنا الخمس تمثّل قنوات معرفيّة نطلّ من خلالها على الكون. ومن هذا المنطلق تبنّى القرآن لغة حسّية يعبّر بها عن التعاليم السماويّة السامية كالتوحيد والمعاد وغيرهما لتلائم التعابير جمهور المتلقّين. وحسبنا نظرة عابرة في الآيات التالية لنعرف كيف وظّف القرآن التصوير الحسيّ للمفاهيم المجردة: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ * وَإِلَى السَّمَاء كَيْفَ رُفِعَتْ * وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ﴾[1]. وهذه الآيات غيض من فيض الآيات الحسيّة تلفت الأنظار إلى خالق الكون وقضية التوحيد.

نظراً لأهمية هذه القنوات المعرفيّة، أناط الله بها المسؤولية في قوله: ﴿وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾[2]. فالآية تنصّ على أهمّية الحواسّ في المعرفة، فلا ينبغي للمرء اتباع أي أمر من دون المعرفة. وفي موطن آخر بيّن الله أن الفقير لهذه الأجهزة المعرفية لا يهتدي: ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ﴾[3]. أحياناً تتعاون الحواس في المعرفة فمثلاً قد يحلّ السمع محلّ البصر كما جاء في حوار بين أهل النار وخزنتها عندما يسألونهم عن النُّذُر وعمّا سلكهم في العذاب، فيردّ أهل النار:﴿... بَلَى قَدْ جَاءنَا نَذِيرٌ فَكَذَّبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ * وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾[4]. نرى أنّ إجابتهم تثبت أهمية السمع في الهداية. وكذلك الحال في التراسل بين الحواس الأخرى.

أما في ما يخصّ **خلفية البحث** فيجب القول إنه حسب تحرّيات المقاليين، تخلو اللغة الإنجليزيّة من بحوث متعلّقة بالتراسل القرآني. أما في الدراسات العربية المعاصرة فهناك مقالة واحدة بعنوان "**بلاغة تراسل الحواس**" لــ "أحمد فتحي رمضان" من قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الموصل العراقية، طُبِعَتْ في مجلة جامعة تكريت الإنسانية سنة ٢٠٠٧م. إلا أن الطابع النظري يطغى عليها. وفي الدراسات الفارسية تناول الدكتور سيّد حسين سيّدى التراسل في القرآن بشئ من الإيجاز ضمن مقال معنون بــ "**مؤلفه هاى تصوير هنرى در قرآن**" سنة ٢٠٠٨م. لكن الباحثين في هاتين المقالتين، لم ينجحا في رسم حدود فاصلة بين التراسل وتقنيات تصويرية أخرى؛ حيث اعتبرا شواهد التجسيد من

[1] . سورة الغاشية، ١٧ـــ١٩

[2] . سورة الإسراء، ٣٦

[3] . سورة البقرة،١٨

[4] . سورة الملك،٨-١٠

التراسل.

وقد اقتصرت **أسئلة البحث** البحث على ما يعطي القارئ فكرة عن الموضوع حيث تركّزت على ما يلي: ماذا يعني تراسل الحواس؟ ما جذوره في التراث؟ ما أنماطه في القرآن؟ ولماذا اعتمد القرآن التراسل؟

تراسل الحواس؛ المصطلح والمفهوم

دلالياً تفيد مادة الحسّ ومشتقاها، الإدراك والوعي والمعرفة، فمن ذلك قولهم: أحسستُ من فلان أمراً: أي رأيتُ، وعلى الرؤية تفسير [قوله عزّ وجلّ]: فلما أحسّ عيسى منهم الكفر [آل عمران:٥٢] أي رأى[١]، والإحساسُ الوجودُ، تقول في الكلام: هل أحسست منهم من أحد؟، وقال الزجاج معنى "أحسّ" علم و وجد في اللغة، قال يقال: ... هل أحسست الخبر؟ أي هل عرفته، وعلمته[٢] كما جاء في القرآن على لسان يعقوب حينما أمر أبناءه بالتحرّي عن يوسف وأخيه: ﴿ يَا بَنِيَّ اذْهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ...﴾[٣] فالتحسّس هو تطلّب المعرفة وبذل الجهد بحثاً عن الضالّة.

أما في الاصطلاح فإنّ تراسل الحواس[٤] هو صورة أدبيّة. وهي «وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيّات عاطرة»[٥]. بتعبير آخر يعني التراسل تبادل الحواس أو حلول إحداها محلّ الأخرى على مساحة نشاط الحواسّ الخمس. وعرّف البعض التراسل أو "الحس المتزامن" أو "تبادل الحواس"، بأنه «تعبير يدلّ على المُدْرَك الحسّي أو يصف المدرك الحسيّ الخاصّ بحاسة معيّنة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخملياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حلواً، وكأن يوصَف دويّ النفير بأنه قرمزيّ»[٦] هذه الصورة وليدة التزاوج بين حاسّتين كالسمع والذوق، نحو: صوت حلو، أو نغمة عذبة. فالصوت والنغمة من المسموعات بينما الحلو والعذبة من المذوقات.

ذكر البعض مقابلاً آخر له هو "Correspondance"، نقلاً عن تشارلز بودلير[٧] (ت١٨٦٧م)

---

١. الخليل بن أحمد الفراهيدي، **ترتيب كتاب العين**، ج١، ص٣٨٢.

٢. أبومنصور محمد بن أحمد الأزهري، **تهذيب اللغة**، ج ٣، ص٢٦٣ .

٣. سورة يوسف، ٨٧.

4. synesthesia

٥. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**،ص ٣٩٥.

٦. مجدي وهبة والمهندس كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**،ص١٤٨.

7. Charles Baudelaire

أحد روّاد الرمزيين الذي اختار هذه الكلمة عنواناً لإحدى أشهر قصائده[١]. إنّ التراسل وليد التضافر بين الحواس المختلفة؛ ويوفّر للمتلقي وعياً شاملاً عميقاً بفضل تتابع الصور، وبنقل الصورة من أغوار الحس إلى سمو العقل، ومن ثم إعادة التعبير في صورة فنية، ولكنها غير خارجة عن الحواس إلاّ في الوظيفة، لأنّ «الانفعالات التي تعكسها الحواسّ قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك، الذي يتركه اللون، أو تخلّفه الرائحة»[٢]. ومن هنا يخلع التراسل صفة حاسة على أخرى[٣].

التراسل في التراث

نجد أقدم نماذج التراسل في الأدبين اليونانيّ والمصريّ، حيث نمرّ بها في أشعار كلّ من "هوميروس"، و"هوراس"، وغيرهما. في الأدب المصريّ القديم هناك "دوبيت" هيروغليفيّ يُعَدّ من أقدم نماذج التراسل؛ إذ يعود إلى ما قبل حوالي ١٣٠٠ إلى ١١٠٠ سنة قبل الميلاد، وجاء فيه: «إنّ نغمة صوتك حلوٌ/ كمذاق خمرة معتقة قاتمة».[٤]. فالصوت والنغمة اُعْـتُبِـرا حلوَيْنِ عذبَيْنِ، بينما الحلاوة والعذوبة من المذوقات. تفيد المصادر بأنّ أرسطو حاز قصب السبق في تناول قضيّة الحواسّ ودورها في التعبير؛ إذ تحدّث عمّا سمّاه بـــ "الحسّ المشترك"[٥]، معتبراً إيّاه عامل "وحدة المعرفة الحسيّة"[٦] وهذا الحسّ « يميّز المحسوسات المتعلقة بمختلف الأجناس كالأبيض والحلو، ويربط بينها، وهكذا تشكّل أساس وحدة المعرفة الحسّيّة»[٧]. يرى أرسطو أن الحس المشترك لا يحظى بحاسة مستقلة وجارحة مستقلة، بل الحواس المختلفة تدرك محسوسات بعضها إدراكاً عَرَضيّاً، وحينما تدرك الحواس المختلفة أمراً واحداً يحصل

---

١. السيوفي، **تراسل الحواس**Correspondence، ج ٦، ص٢٤٣. http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2170&m=1 (٢٠١٣/٧/٢٥)

٢. محمدفتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص٢٥١.

٣. صالح أبوإصبع، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ص٥٣.

٤. غلامحسين معتمدي، **وحدت حواس وآفرينش شعر(١)**، www.doctormotamedi.com/fa/newsdetail/10336/(٢٠١٣/٧/٢)

5. communis sensus

6. Aristotle, **The Complete Works of Aristotle**, p.415a14- 427a

7. Ibid, p.424a14-425b5

حس واحد عن جميعها[1] . في القرن التاسع عشر الميلاديّ عرّف الشاعر الرمزيّ "تشارل بودلير" هذا الفنّ البلاغيّ واستخدم التراسل في أعماله الشعريّة استخداماً واعياً هادفاً. لقد سعى بودلير في ديوانه الشعريّ المعنون بـــ " أزهار الشرّ " وراء استخلاص الجمال من القبح، وهكذا حاول تأسيس مبادئ جماليّة جديدة، وأطلق بودلير على التراسل " أغنية تحويل الفكر والحس"؛ لأنّ هذا التزاوج يتجلّى له في الموسيقى: «...العطور والألوان والأصوات / تتجاوب في وحدة عميقة، / ثمة عطر غض كجسد الأطفال /عذب كنغم المزمار / أخضر كالمراعي».[٢]

التراسل في التراث الإسلامي

رغم جهود الباحثين في حقل الدراسات القرآنية، إلاّ أنّ بعض الأنماط والألوان قد اختفت عن أنظارهم، ومنها "تراسل الحواس" أو "تجاوب الحواس" أو "تبادل الحواسّ". لذا تأخّر الانتباه إليه كفنّ أدبيّ رفيع، وآليّة تعبير، رغم وفرة شواهده في الشعر الجاهليّ وغيره، ورغم حضوره في القرآن؛ ذلك أنّنا لا نرى إشارة من الباحثين إلى التراسل، قبل نهاية القرن السادس وأوائل القرن السابع للهجرة، إذ تحدّث عبداللطيف البغداديّ (ت٥٥٧ هـــ) عن الحواسّ الخمس قائلاً: «كقولهم: صوت طويل وقصير، وأصله في السطوح المبصرة، وكقولهم: صوت طيّب ولذيذ وبشع وكريه، وأصله لحاسة الذوق، وكقولهم: صوت خشن ورخيم و..، وأصل هذا كلّه لحاسة اللمس..، ويقال: كلام حلو، وعذب، ونغمة كذلك »[٣]. فالبغداديّ سبق غيره إلى التراسل؛ إلا أنّه لم يورد شواهد شعريّة. واستوقفت نماذج التراسل قبل هذه الفترة، القدامى، وقد انبهروا بجمالها دونما إشارة إليه. ومنهم أبوبكر محمّد بن داود بن عليّ بن خلف الأصفهانيّ، المعروف بـــ "الظاهريّ الأصبهانيّ" (ت ٢٩٦ أو ٢٩٧ هـــ)،حيث يشير في كتابه المسمّى بـــ "الزهرة" إلى أبيات عدّة، مبدياً إعجابه ببلاغتها:

إذا غفلوا عنّا نطقْنا بأعينٍ مِراضٍ وإنْ خِفنا نظرْنا إلى الأرضِ
شكَا بعضُنا لمَّا التقينَا تستُّراً بأبصارِنا ما في النُّفوسِ إلى بعضِ[٤]

فقد أضفى على العيون، صفة النطق وهي من وظيفة اللسان. يلتقي التراسل بالاستعارة المكنية في قوله: " نطقْنا بأعينٍ مِراضٍ" فالعيون تنطق وهي مريضة. ولا ينتهي الأمر عند هذا؛ بل يتواصل التراسل

---

[1] . Ibid, p.424a14-425b5

[٢] . بديع حقي، "**بودلير وأزهار الشر**"، مجلة الموقف الأدبي، ص ٣٥.

[٣] . عبداللطيف البغدادي، **مقالتان في الحواس**، ص ٨٧.

[٤] . أبوبكر محمّد ابن داود الأصبهانيّ، **الزهرة** ،ج١، ص١٤٨.

في البيت التالي حيث يبثّون شكواهم بالعيون. في القرن الرابع الهجري، ألّف السريّ بن أحمد الرّفاء (ت٣٦٢ هـ) رسالة باسم **"المحبّ والمحبوب والمشموم والمشروب"**، جمع فيها الأشعار الدائرة في فلك إحدى الحواس؛ وفيها نماذج للتراسل. كذلك "ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا" لشهاب الدين محمود الخفاجيّ (ت٩٧٧ هـ) يضمّ شواهد تراسلية؛ إلا أنّ الكتابين يخلوان من إشارة إلى التراسل كمفهوم ومصطلح.

اتّضح أنّ التراسل لم يستقلّ بتصريح من جانب البلاغيّين والنقّاد؛ رغم حضوره في الأدب. وجلّ ما في الأمر أن القدامى قاربوا مفهوم التراسل دون تأطيره وتسميته باسم خاص أو تتبع تأثيراته البلاغية.

أنماط التراسل

يُصنّف التراسل من حيثيات مختلفة، تارة باعتبار عدد الحواس المساهمة فيه، وتارة باعتبار بنيته التركيبية. ومن حيث عدد الحواس ينقسم إلى قسمين: عموديّ (جليّ)[١]، وأفقيّ (خفيّ)[٢]. التراسل في مستواه الأوّل يتحقّق بتعاضد حاسّتين أو أكثر في عمليّة التلقّي والمعرفة. وفي مستواه الثاني يُعَدُّ نتاج التزاوج الحاصل بين عالم المادّة وعالم المعنى أو العالم المحسوس وماوراء الحسّ[٣]. في هذا النوع تضفى الصفات الحسّية كـ المذاق على الأجسام و الأفعال وتشمل عمليّة الإضفاء الأمور الانتزاعيّة والفوق حسّية. بتعبير آخر لا ينحصر التراسل دوماً في حدود تعالق أو تزاوج حاستين ظاهريتّين فحسب؛ بل تشمل الحواس الداخليّة أو الباطنيّة، كالصبغة المضافة إلى الله في قوله: ﴿صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدونَ﴾[٤] وأيضاً كـ "إذاقة الرحمة": ﴿وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ﴾[٥]. إنّ القسم العمودي من التراسل لأنّه يتم بتعاضد حسّين أو أكثر، أما القسم الثاني أي الأفقي، فليس من التراسل المصطلح في شئ؛ لأن التراسل الأفقي يقوم على حاسة واحدة فيناقض مفهوم التراسل القائم على المشاركة، ونرى ذلك واضحاً في الشواهد القرآنية

---

1 . Horizontale Correspondance.

2 . Verticale Correspondance.

٣ . السبوفي،ج ٦، ص٢٤٣. السبوفي، **تراسل الحواسCorrespondence** ، ج ٦، ص٢٤٣.
http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2170&m=1 (٢٠١٣/٧/٢٥)

٤ . سورة البقرة، ١٣٨.

٥ . سورة الروم، ٣٦.

المذكورة، والأصحّ إدراج القسم الثاني ضمن "التجسيد". أما التراسل من حيث البنية اللفظية، فيظهر في الأشكال التالية:

أ) تركيب وصفي: نحو قول ليّن، وصوت عذب، و رنين أزرق، ونقد لاذع، جواب مُرّ، وما إلى ذلك من التراكيب الوصفية.

ب) في سياق الجملة: نحو قوله تعالى: فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ[1].

طبيعة الحواسّ الخمس وسماتها

نظراً إلى أهمية الحواس الخمس في المعرفة الحسية، وتمهيداً لفهم نماذج التراسل في القرآن نعطي القارئ فكرة عن الحواس.

أولاً. حاسّة اللمس: تفيد مادة "اللمس" الطلب والاستفهام والعلم، ومن ذلك قولهم لمس يعني طلب شيئاً[2]. واللمس لغة طبيعيّة تلقائيّة، والقناة المعرفيّة ـــ الحسّيّة الأولى للإنسان؛ حيث إنّ حواسّه الأخرى تتولّد بما يطرأ على حاسّة اللمس من تبدّل أو توسّع. إلى هذا أشار ابن سينا (ت ٤٢٨هـــ) لما ذهب إلى أوّليّة اللمس، استناداً إلى أنّها حاسّة تتبعها قوى كثيرة[3]. هذه الحاسة تتجاوز حدودها نتيجة لعلاقتها بسائر الحواسّ، كقولنا: عطر ناعم، وصوت رقيق، هنا تلتقي النعومة بالرقّة أي اللمس بالشمّ. وجاء في القرآن بشأن كلام المنافقين: ﴿ ...فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ...﴾[4]. إنّ الحدّة المرتبطة باللمس، تنتهي في توسّعاتها إلى حاسة الذوق والبصر؛ لذلك وصفوا كلّاً من السيف والمذاق واللسان والنظر بالحدّة. هذه أهم ميزات اللمس:

أ) **سعة الانتشار:** إنّ حاسّة اللمس تمتدّ على أرجاء الجسم، وليست وقفاً على عضو دون عضو كحاسّة الشمّ أو الذوق؛ وكلّ جوارح الإنسان تخوض تجربة حسيّة لمسيّة، باستشعار مثيرات لمسيّة.

ب) **ذاتيّتها أو فردانيّتها:** تختلف تجاربنا اللمسية من فرد إلى آخر كمّاً وكيفاً.

ج) **كثافتها:** تعرّفنا حاسّة اللمس على أصناف كثيرة، وهي الأطوال والأشكال، والحرارة والبرودة، والرطوبة واليبوسة، والصلابة والليونة. ولهذا اعتبرها "إخوان الصفا" أكثف من سائر الحواس[5].

---

[1] . سورة النحل،١١٢.

[2] . محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج٦،صص٢٠٩-٢١٠ .

[3] . أبوعلي الحسين بن عبدالله بن سينا، **الشفاء**،صص٧٥-٧٦.

[4] . سورة الأحزاب،١٩.

[5] . إخوان الصفا، **رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفاء**،ج٣، ص١٢٣.

ثانياً.حاسة الشمّ: تفيد مادّة الشم الإدراك والوعي لقولهم: شمّ : إذا اختبر، ...وشاممتُ فلاناً إذا قاربتَه وتعرّفتَ ما عنده بالاختبار والكشف[١]. يتمّ الشمّ إثر استنشاق الروائح التي تثير خلايا الأنف العصبية. هذه الحاسة تحرّك فينا مشاعر إيجابيّة وسلبيّة، من طمأنينة وانتعاش، ونفور وانزعاج. تفيد المصادر أنّ الرائحة كانت في قديم الزمان تقوم مقام المنارات وإشارات السير؛ إذ كان العرب يأمرون عبيدهم بإيقاد النار بالطيب مستعيضين بها عن نار القرى في الليالي المطيرة[٢]، حينئذ كان السراة يشمّون رائحتها فيهتدون إليهم[٣].تتميز حاسة الشمّ بسمات أهمّها كالتالي:

أ) **التعدديّة:** نريد بها أمرين الأول: أنّها تملأ رحباً من الفضاء، وتعطي عمليّة الاتصال استمراراً، وتضمن لها الديمومة. والثاني: أنها تقدر أنْ تؤثّر في العناصر المجتمعة في موقف واحد بصورة متزامنة؛ وإن انطلقت من منطلق واحد. فعلى حسب الآية:﴿خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ﴾[٤] يحثّ القرآن المسلمين على التنافس في حيازة المسك المختوم الذي يستثير هم المتنافسين.

ب) **الحيويّة:** تبدو حاسة الشمّ متحرّكة وذات حيويّة ملحوظة؛ لأنّ الرائحة تصدر من مصدر، وتساور المتلقّي، بحيث لا يمكنه الهروب منها، أو البقاء بمعزل عنها. فالرائحة تشبه قطع السحاب المتناثرة في السماء. كذلك حاسة الشم تسير ببطء ولها دبيب، فإذا بها تغطي مساحة شاسعة.

ج) **الثنائيّة:** عمليّة الشمّ ليست أحاديّة الاتجاه، لتبدأ العمليّة من مصدر الرائحة وتنتهي إلى المتلقّي؛ بل الفاعليّة في هذه العمليّة ثنائيّة، تتوزّع بين الرائحة والمتلقي. تتبين هذه الثنائية في الأمثلة: ١) تفوح رائحة. ٢) أشمّ رائحة ذكية أو نتنة. ٣) له رائحة طيّبة. ٤) يا لها من رائحة. إنّ المتكلّم انتبه للرائحة واستشعرها في الجملتين الأولى والثانية، بينما الرائحة هي التي نبّهت المتكلّم وأثارته في الأخيرتين.

هـ) **الدفع والتحويل:** تدفع حاسة الشمّ المتلقّيَ إلى الحركة بحيث ينطلق نحو الأفق البعيد. وهذه الحركة، تنبئنا بعمق الحاسّة وقوّتها اللذين يدفعان المتلقّي إلى الأمام. لـمّا أُلْقِيَ القميص على وجه يعقوب تجلّت قدرة الرائحة على التغيير والدفع فارتدّ بصيراً[٥].

---

١ . محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج١٢، صص٢٣٥-٢٣٦ .

٢ . أحمد بن يوسف التيفاشي، **سرور النفس بمدارك الحواسّ الخمس**، ص٣٥٣.

٣ . صلاح الدين خليل أيبك الصفدي، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، ج١، ص٣٧٩.

٤ . سورة المطففين،٢٦.

٥ . وفقاً لما جاء في سورة يوسف، ٩٦.

ثالثاً. حاسة الذوق: الذوق لغةً، هو الاختبار والتجربة. واصطلاحاً يعني الذوق في الأدب والفنّ «حاسة معنويّة يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثر من آثار العاطفة أو الفكر. ويقال: هو حسن الذوق للشعر: فهّامة له، خبير بنقده»[١] وبهذا يمثّل الذوق أداة تفاعل وتواصل. إنّ عمليّة تذوّق الطعوم، تتمّ إثر عمليّة لمس حسّية، تقوم بها براعم الذوق المنتشرة على سطح اللسان. يدرك الإنسان الأذواق المختلفة عبر عملية اللمس في الفم، نتيجة لذلك يمرّ بوعي عميق وتجربة فرديّة، كما يقول الشاعر:

وَمَنْ يَكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يَجِدْ مُـرّاً به الماءَ الـزُّلالا[٢]

لهذه الحاسة ميزات، أبرزها كالآتي:

أ. **الاستنفار:** إنّ حاسّة الذوق تستنفر جميع العناصر المساهمة في التذوق كالزمان (السنة، الشهر،...) والمكان (البلاد، المدينة،...) وغيرهما وتستعرضها كلّها للمتلقّي وتعرّفها له. هكذا تتحوّل عمليّة الذوق إلى مسرح لظهور الأشخاص والزمان والمكان: ﴿وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ عَتَتْ عَنْ أَمْرِ رَبِّهَا وَرُسُلِه فَحَاسَبْنَاهَا حِسَابًا شَدِيدًا وَعَذَّبْنَاهَا عَذَابًا نُّكْرًا * فَذَاقَتْ وَبَالَ أَمْرِهَا وَكَانَ عَاقِبَةُ أَمْرِهَا خُسْرًا﴾[٣]. فالتعبير القرآنيّ "ذاقت وبال أمرها" يستحضر الزمان والمكان والفاعل والأسباب الكامنة وراء مختلف الأحداث وما يترتّب عليها من نتائج في هذا المشهد.

ب. **التسلسل:** سرعان ما تتحوّل عملية الذوق إلى عمليّة حسيّة أخرى. تأخذ أجزاء هذه الحاسّة ترتيبها النهائي بعد عمليّة التفكيك التي تعرّفنا على عناصر الزمان والمكان وما إلى ذلك.

ج. **شدّة التأثير:** أهمّ ميزات حاسة الذوق شدّة تأثيرها وعمقها. فكميّة قليلة من الفلفل الحرّيف تسبّب انفعالاً شديداً عميقاً. بهذا يتبيّن سرّ استخدامها في بعض الآيات التي تحدّثنا عن أقلّ كميّة ممكنة من العذاب مثلاً، كقوله تعالى:﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُواْ الْعَذَابَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾[٤] عندما يذوق الكفار العذاب تنضج جلودهم لشدة تأثيره. في صورة أخرى يظهر الكفار في مشهد مروع لشدة تأثير العذاب، يقول

---

[١] . إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج١، ص٣١٨.

[٢] . عبدالرحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي** ،ج٣، ص٣٤٤.

[٣] . سورة الطلاق، ٨ و٩.

[٤] . سورة النساء، ٥٦.

تعالى:﴿...وَإِن يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاء كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ...﴾[1] فالماء يشبه المهل ويترك تأثيره عميقاً في وجوههم حيث يشويها.

رابعاً. حاسّة السمع: تبعث الأصوات النشوة والسرور، كما تثير الشجوة والحزن؛ لذا قالوا في تأثير الصوت: « وأمر الصوت عجيب، وتصرّفه في الوجوه عجب، فمن ذلك ما يقتل كصوت الصاعقة، ومنها ما يسرّ النفوس حتى يفرط عليها السرور فتقلق حتى ترقص، وحتى ربّما رمى الرجل بنفسه من حالق.. ومن ذلك ما يزيل العقل، حتى يغشى على صاحبه كنحو هذه الأصوات الشجيّة...و بالأصوات ينوّمون الصبيان والأطفال»[2] والسماع بأمر محبوب يزيد المرء نشوة كقول الشاعر:

ألا فَاسقِنِي خمراً وقل لي هي الخمرُ ولا تَسقِنِي سِرّاً إن أمكنَ الجَهرُ[3]

فالشاعر يناشد الساقي المجاهرة باسم الخمر لدى السقي، ليكمل بذلك لذّته وينتشي بها سمعه أيضاً؛ وهذا يجري في كلّ ما يستعذبه الإنسان، حيث لا يملّ بترداده. تتميز عمليّة السمع بميزتين مهمّتين هما:

أ. **الثنائيّة:** إنّ العلاقة بين الصوت والسامع علاقة متبادلة ثنائيّة؛ فكما ينبعث الصوت ويتناهى إلى المرسل إليه (السامع)، كذلك يؤثّر السامع في المرسِل (الباعث). المعيار في كل عمليّة حسيّة سمعيّة هو مدى تأثيرها في المستقبِل. فللموجات الصوتيّة حالتان: أقوى وأضعف. والأقوى يفوق تحمل المستقبِل فلا يطيقه، والأضعف، دون ذلك. وهي مؤثّرة في الحالتين. ففي الحالة الأولى يؤزّ الصوت المستقبِل، فيعتريه توتّرٌ، أمّا في الحالة الثانية فيدفع الصوت المستقبِل إلى الفعل، حيث يسعى للسماع.

ب. **التزامن:** الصوت يؤثّر في السامعين بصورة متزامنة؛ حيث إنّ الإشارات الصوتية تصطك المسامع ففي آن واحد، ففي قوله تعالى لإبليس نجد نموذجاً للتأثير المتزامن في جموع المستقبِلين له: ﴿وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ...﴾[4] إن الوساوس الشيطانية التي عبّر عنها القرآن بالصوت تطال جميع الحاضرين في موقف واحد؛ حينئذ ينقسم السامعون إلى فئتين مستجيب لها أو مُعرِض

---

[1] . سورة الكهف،٢٩.

[2] . عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**،ج ٤، صص١٩١و١٩٢.

[3] . الحسن بن هانئ أبونواس، **ديوان أبي نواس**،ص ٢٨.

[4] . سورة الإسراء، ٦٤.

عنها. يؤثّر الصوت بصورة موحّدة ومتزامنة، ففي الآية ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ﴾[١]، تتبيّن ميزة الصوت هذه، في وصف " صَيْحَةً " بـ " وَاحِدَةً "، واستخدام الفعل "كَانُوا" على صيغة الجمع التي تجمع بين الأطراف في التأثّر، وتوظيف حرف العطف "الفاء" الذي يفيد التعقيب والترتيب، فيزيل الفاصل الزمنيّ بين الفعل وردّ الفعل. وأمّا بالنسبة إلى تأثير الصوت الضعيف، فينكشف ذلك من التوصية بالتحدّث بصوت مسموع: ﴿... وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾[٢].

خامساً. حاسة البصر: ترتبط حاسة البصر بالحواس الأخرى، كما في المثل:"ليس الخبر كالمعاينة" فتوسّع آفاقها وتعمّقها وبهذا تفوقها لقوله: ﴿...إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[٣]، فاللون يسر الناظرين. لذا نرى توظيف مشتقّات الرؤية والبصر والنظر أكثر من غيرها.

كذلك تستطيع هذه الحاسة تغيير تلقّيات الإنسان وانطباعاته؛ كما ورد في القرآن بشأن المنافقين الذين يملأ ظاهرهم العيون: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾[٤]. لا ننسى أن الحواس الخمس بما فيها حاسة البصر تنخدع بفعل عوامل خارجيّة مثل رؤية القلم منكسراً إذا غمر في الماء، أي إنها تسيئ تفسير الواقع أو تدركه إدراكاً خاطئاً يباين الواقع. وفي القرآن كثير من الصور التي تثبت الانخداع الحسي لدى الإنسان خاصة في الكفار والمنافقين. من ذلك قوله في الربط بين السراب وأعمال الكفار: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾[٥] لا تجدي الكفار أعمالهم شيئاً فهي يوم الحساب هباء منثور كالسراب الذي يظنه الظمآن ماء فإذا وصله لم يجده شيئاً.

أضواء على شواهد التراسل في القرآن

أدناه نتوقف عند أبرز نماذج التراسل في القرآن بغية استجلاء دقائقه وملامحه الجمالية. أسفرت عملية مسح في الآيات القرآنية البالغة "٢٦٠" آية استخدمت فيها أفعال الحواس الخمس عن حضور

[١] . سورة القمر،٣١.

[٢] . سورة لقمان،١٩.

[٣] . سورة البقرة، ٦٩.

[٤] . سورة المنافقون، ٤.

[٥] . سورة النور، ٣٩.

التراسل في أنماط خمسة تندرج ضمن مجموعتين، فالمجموعة الأولى تتكون من تعابير تراسلية أحد أطرافها اللمس، أما المجموعة الثانية فتتكون من تعابير تراسلية تتمحور حول السمع.

أولاً.اللمس والذوق: يقول تعالى: ﴿وَضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللّهِ فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُواْ يَصْنَعُونَ﴾[1] تقوم صورة العذاب على مشهدين: الأول القرية الآمنة المطمئنة المرزوقة، والثاني القرية التي أذاقها الله لباس الجوع والخوف. فهناك صيرورة وتحوّل من الأمن والاطمئنان نحو الجوع والخوف. تقدم الصورة أدقّ تعبير عن بلوغ الجوع والخوف مبلغهما؛ حتى كأن الإنسان تسربل وتلبس لبوساً ومسّه الجوع والخوف مساً فعلياً مُرّاً لاذعاً لا يقتصر على الجِلْد؛ بل يتعمق الشعور بالجوع والخوف ويشمل المرء بكل كيانه من كل جانب مادياً ومعنوياً، قلباً و قالباً. شُبِّه اللباس من حيث الكراهية بالطعم البشع ورُمِزَ إليه بشئ من لوازمه وهو الإذاقة على طريقة الاستعارة المكنية. كما في قوله لباس الجوع والخوف إذافة تشبيهية كلجين الماء. علّق الشريف الرضيّ (ت ٤٠٦ هـ) على الآية بقوله: «وهذه استعارة؛ لأنّ حقيقة الذوق إنّما تكون فى المطاعم والمشارب، لا في الكسى والملابس. وإنّما خرج هذا الكلام مخرج الخبر عن العقاب النازل بهم، والبلاء الشامل لهم. وقد عرف في لسانهم أن يقولوا لمن عوقب على جريمة، أو أُخِذَ بجريرة: ذُقْ غبَّ فعلك، وَ اجْنِ ثمرةَ جهلك. وإن كانت عقوبته ليست مما يحسّ بالطعم، ويدرك بالذوق. فكأنّه سبحانه لما شملهم بالجوع والخوف على وجه العقوبة حَسُنَ أنْ يقول تعالى: فأذاقهم ذلك، أي أوجدهم مرارته كما يجد الذائق مرارة الشيء المرير، و وخامة الطعم الكريه»[2].

كما أننا نواجه تعددية الصور وتداخلها. ففي قوله تعالى "قرية" مجاز علاقته المحلية إذ أطلق المحلّ وأراد الحال أي ذكر القرية وأراد أهلها ليفيد شمول الأمن والاستقرار والرزق. فكانت الأمن والاطمئنان والرزق منتشرةً تعمّ أهل القرية، فأينما نظرت وجدتها، يدلّ على ذلك وصف القرية بـــ " كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ " فاستخدام اسم الفاعل في تبيين الأمن والاطمئنان وإسناد المجئ إلى الرزق بينما الرزق ليست له حركة و قدرة أو إرادة على التحوّل من نقطة إلى أخرى. كذلك توجد في الصورة استعارة مجرّدة في قوله تعالى: "فَأَذَاقَهَا اللّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَ الْخَوْفِ" والإبداع فيها أنه تعالى استعار اللباس لما يبدو على الجوع والخوف من الضرّ والبؤس، ورثاثة

[1] . سورة النحل،١١٢.

[2] . أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضي، **تلخيص البيان عن مجازات القرآن** ،صص ١٩٦ و١٩٧.

الهيأة وانتقاع اللون و ما شابه ذلك، لأنّ استخدام الإذاقة للجوع والخوف أمر مألوف لكن استعارة اللباس بالنظر إلى شمول حالة الذلّ والمسكنة لهم، أضفت على الصورة الجدّة والغرابة والإبداع. يقول الرضي: «وإنّما قال سبحانه: "لِباسَ الْجُوعِ" و لم يقل: طعم الجوع والخوف، لأنّ المراد بذلك- واللّه أعلم- وصف تلك الحال بالشمول لهم، والاشتمال عليهم، كاشتمال الملابس على الجلود، لأنّ ما يظهر منهم عن مضيض الجوع وأليم الخوف، من سوء الأحوال، وشحوب الألوان، وضئولة الأجسام، كاللباس الشامل لهم، والظاهر عليهم»[١]. وفي تعليق مماثل قال التفتازاني: « وإنّما لم يقل: "طعم الجوع ..." و إنْ لاءم الإذاقة، فهو مفوّت لما يفيده لفظ اللباس من بيان أنّ الجوع والخوف، عمّ أثرُهما جميعَ البدن عمومَ الملابس»[٢]، ثم اقترنت هذه الاستعارة بما يلائم المستعار له، فقال: "فأذاقها"، و لم يقل:"فكساها"- حتى يكون ترشيحاً و هو أبلغ من التجريد- لأنّ الإدراك بالذوق يستلزم الإدراك باللمس، و في الإذاقة إشعار بشدّة الإصابة وعمق التأليم. لما استعانت الآية باللباس في التنبيه على الجوع والخوف، واستخدمت الإذاقة إلى جانب اللباس، تكونت صورة تراسلية تتضافر فيها حاسّتا اللمس والذوق لإعطاء صورة موحية تجسّد عمق الجوع والخوف وشمولهما وشدّقما ودوامهما واستمرارهما، وذلك مفهوم من اللباس والإذاقة باعتبارهما تعبيرين حسيين. فالتراكم الحسي الملحوظ في الآية حققت الهدف المنشود. فمن جهة بينت عمق الجوع والخوف باعتبارهما أمرين باطنيين، ومن جهة أبرزت الشعور الكامن العميق بهذين الأمرين، ومن جهة ثالثة دلّت على الملازمة؛ حيث إنّ اللباس يلازم الإنسان. هكذا فإنّ الصورة تتسم بالسعة والشمول والامتداد والإحاطة شمول الجوع والخوف وإحاطتهما وامتدادهما، كما تتسم بالعمق عمق الجوع والخوف، فالشمول يمثّله اللباس والعمق تبينه الإذاقة بتعبير آخر إن الشعور الذي انقلب لباساً ظاهراً أخذ صفة العمق بالعودة إلى داخل الجسد عن طريق المذوق. لعل السرّ الفني لاستدعاء التراسل في هذه الصورة أن الله يريد التنبيه إلى وثاقة علاقة البطر والكفران بأنعمه؛ فاستخدم تعبيراً متماسكاً مترابط الأجزاء ضمن علاقة وطيدة وثيقة يحققها تراسل الحواس.

وظّف القرآن مادة الذوق في تراسل مثير في قوله: ﴿يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ﴾[٣] الذي يصوّر أحد مشاهد القيامة التي تموج بمهانة المنحرفين وإذلالهم فالفعل "يسحبون"

---

[١] . **المصدر نفسه**، ص١٩٧.

[٢] . سعد الدين مسعود التفتازاني، **المطوّل في شرح تلخيص المفتاح**، ص٦٠٢.

[٣] . سورة القمر، ٤٨.

يفيد الاستمرار في جرّهم على الأرض، وتزداد الصورة مهانة ببناء الفعل على المجهول من جهة، ومن جهة بواسطة شبه الجملة "على وجوههم"، لأن الوجوه من الأعضاء الكريمة العزيزة، ولا يليق بها سحبها على النار. يزداد الشعور بالتحقير عندما نتذكر مواقف هؤلاء الكفار في الدنيا، فقد كانوا يمشون بمرح وخيلاء مشرئبي الأعناق. ثم تعقب هذه الصورة صورة تراسلية استعارية في قوله :"ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ"، إذ استخدم الذوق للجسد بدلاً من الفم، كأنهم يذوقون المهانة والإذلال في صورة مادة خبيثة المذاق وقال الأخفش أنه تعالى جعل المسّ مذاقاً[1]. والمسّ فيما يكون معه إدراك بحاسة اللمس،...وكل ما ينال الإنسان من أذى[2] وإذا أخذنا بنظر الاعتبار سمات حاسة اللمس والذوق أدركنا سبب الربط بين المس والذوق حيث يوحي بأنّهم يجدون حرّ النار بكل كيانهم ويتأثرون به أشد التأثّر، حتى كأن كيانهم كلّه تحول لساناً يذوق حرّ النار، وأي نار وهي سقر التي عرّفها الله تعالى بقوله الكريم: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ * لَوَّاحَةٌ لِّلْبَشَرِ﴾[3] أجل هي النار المحرقة التي تلوّح وتذيب الإنسان وتؤلم دماغه بحرّها[4].

ويقول تعالى في مشهد آخر: ﴿لَّقَدْ سَمِعَ اللّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُواْ إِنَّ اللّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاء سَنَكْتُبُ مَا قَالُواْ وَقَتْلَهُمُ الأَنبِيَاء بِغَيْرِ حَقٍّ وَنَقُولُ ذُوقُواْ عَذَابَ الْحَرِيقِ﴾[5] وتكرّر التعبير "ذوقوا عذاب الحريق" في كل من : الأنفال الآية:٥٠، والحج، الآيتين:٩ و٢٢. إننا أمام صورة مرعبة تنتاب الإنسان من تمثيلها رعدة شديدة، وهي مثقلة بالوعيد الإلهي محمّلة بالتبكيت والترويع؛ حيث يأمرهم بأن يذوقوا عذاب الحريق. فالذوق كما هو معروف يعني اختبار الشئ من جهة تطعُّمٍ[6] والمعرفة الحاصلة عن طريق الذوق معرفة مباشرة وعميقة؛ لأن الذوق حاسة تتسم بالعمق. من جهة أخرى أضاف العذاب إلى الحريق وهو يوحي بالتغير الكامل والتأثر الشديد[7]؛ لأنّ مادة الحرق تحيط بها دلالات الحدّة والشدّة والدليل على ذلك قولهم: "حَرَقَ نابُ البعير يحرُق، وصَرَفَ يَصرِفُ إذا حكّ أحد نابيه على الآخر تهديداً و

---

[1] . محمد بن محمدمرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج٨،ص٤٧٣.

[2] . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٧٦٧.

[3] . سورة المدّثر، ٢٧-٢٩.

[4] . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٤١٤، و محمد بن محمدمرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج٦،ص٥٣١.

[5] . سورة آل عمران، ١٨١.

[6] . أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج،٢ ص٣٦٤.

[7] . حسن المصطفوي، **التحقيق في كلمات القرآن**، ج٢، ص٢٠١.

وعيداً... ويقال: فلان يحرق عليك الأُرَّمَّ أي يصرف بأنيابه تغيظاً[١] ونقل صاحب اللسان أن الحِراق صفة نار لا تُبْقي شيئاً[٢] فالحريق نار شديدة ذات لهب لا تبقي ولا تذر. واستخدم القرآن الذوق مع النار ليخبر بشدة العذاب. وفي تعابير قريبة من التعبير السابق ورد في كتاب الله:﴿فَالْيَوْمَ لَا يَمْلِكُ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ نَّفْعًا وَلَا ضَرًّا وَنَقُولُ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذُوقُوا عَذَابَ النَّارِ الَّتِي كُنتُم بِهَا تُكَذِّبُونَ﴾[٣] وتكرر " ذُوقُوا عَذَابَ النَّارِ " في سورة السجدة الآية:٢٠.

في صورة أخرى ترتبط حاسة اللمس بالذوق:﴿لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا﴾[٤] للبرد معان مختلفة؛ منها النوم[٥]، إذا كان البرد بمعنى النوم فلا تراسل في التعبير بل فيه التجسيد؛ إذ تصور الآية النوم في هيأة محسوسة يُدرَك بحاسة الذوق، ومن معانيها الهواء البارد[٦].خالف المصطفوي قاطبة اللغويين الذين فسّروا البرد بمعنى النوم قائلاً: « والتحقيق أنّ الأصل الواحد في هذه المادّة: هو البرودة خلاف الحرارة، وهذا المعنى يختلف باختلاف الموضوعات، فالبرودة في الماء أن يبرد الى أن يصل حدّ الانجماد فيقال له البَرَدُ. والبرودة في الحيوان أن تضعف حرارته البدنيّة إلى أن تصل حدّ السكون وتوقّف النبض ويحصل الموت. والبُرُودَةُ في النسب أن تصل إلى حدّ تخرج عن الترديد والاضطراب و تثبت النسبة إلى الموضوع كقولهم برد عليه دين. وفي الموضوعات أن تصل إلى حدّ اللزوم والثبوت كقولهم برد الشئ أى دام وتثبت. والبَرْدِيُّ: نبات كالقصب ينبت في الأراضي المرطوبة وطبيعتها باردة. والبريد: هو

---

[١] . محمد بن حسن بن دريد الأزدي، **جمهرة اللغة**، ج١، ص٥١٨.

[٢] . محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج١٠ ،ص٤٣ .

[٣] . سورة سبأ، ٤٢.

[٤] . سورة النبأ،٢٤.

[٥] . الخليل بن أحمد الفراهيدي، **ترتيب كتاب العين**، ج١، ص١٥٠، ومحمد بن حسن بن دريد الأزدي، **جمهرة اللغة**، ج١، ص٢٩٤، وأحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج١،ص٢٣٤، وأبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص١١٧، وأبوالحسن علي بن إسماعيل بن سيده، **المخصص**،ج٩،ص٣٢١، ومحمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج٣، ص٨٥، ومحمد بن محمدمرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**،ج٤،ص٣٤٧، وعلى خان بن أحمد المدنى،**الطراز الأوّل و الكناز لما عليه من لغة العرب المعوّل**، ج٥، ص٣٢١.

[٦] . على خان بن أحمد المدنى،**الطراز الاول والكناز لما عليه من لغة العرب المعوّل**، ج٥، ص٣٢١، وحسن المصطفوي، **التحقيق في كلمات القرآن**، ج١، ص٢٤٧.

الرسول الّذي يبلّغ عن الغير ولا يظهر حرارة وليست له مسؤوليّة في قوله، ولا يعاقب، فهو في كمال الثبوت والبرودة. وأمّا البرد: فلعلّه ينسج من البرديّ أو من نظائره. فالبرودة في جميع هذه الموارد محفوظة، وليس مطلق هذه المعاني مقصوداً بل من هذه الحيثيّة ﴿لابِثِينَ فِيها أَحْقاباً لا يَذُوقُونَ فِيها بَرْداً وَ لا شَراباً إِلَّا حَمِيماً وَ غَسَّاقاً﴾ لا يذوقون في جهنّم برودة يروّحهم وينفّس عنهم حرارتها، فهو في قبال الحميم، كما أنّ هذه الكلمة قد ذكرت في قبال النار في ﴿يا نارُ كُونِي بَرْداً﴾»[١] فعلى هذا إنّ التعبير مسكون بالتراسل والاستعارة؛ إذ الهواء البارد ليس من المذوقات. فعندما نربط بين الذوق والهواء ونقول: ذاق فلان الهواء البارد، ونستعيره للذوق الهواء الملموس. يبدو أنّ سبب استخدام التراسل في الآية من جهة تعميق أثر العذاب عبر توظيف حاسة الذوق، ومن جهة أخرى شمول ألم العذاب؛ لأنّ حاسة اللمس تتميز بسعة الانتشار. وتفيد الصورة بأن العطش بلغ من أهل النار مبلغه، حيث يريدون الاستيعاض عن الشراب البارد بالهواء البارد علّه يسكن غلّتهم لكن دون جدوى حيث لا يجدون ماء بارداً؛ فحسب بل إنهم لا يجدون هواء بارداً.

تضافرت حاسّتا الذوق واللمس في هذه الصورة:﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذابٍ﴾[٢] نرى تلاقحاً بين التراسل والاستعارة حيث استعمل الصبّ المختص بالماء للسوط. إن انصباب الماء يوحي بمعاني السرعة والشدّة. ثمّ إنّ "الصبّ" مرتبط بحاسة الذوق؛ لأنه يستخدم في السوائل من ماء ودم وغيرهما، لقوله عزّ من قائل:﴿أَنَّا صَبَبْنَا الْماءَ صَبًّا﴾[٣] والصبّ إراقة الشئ من أعلى[٤] وميّز أبوهلال العسكري بين "الصبّ" و"السكب" بأنّ السكب هو الصبّ المتتابع، واستشهد بقوله تعالى: "وماء مسكوب" لأنه دائم لا ينقطع، أما الصبّ يكون دفعة واحدة، ولهذا يقال: صبّه في قالب، ولا يقال سكبه، لأن ما يصبّ في القالب يصبّ دفعة واحدة[٥]. صحيح أنّ الصبّ يتم دفعة واحدة إلا أنّه لا يتم في طرفة عين؛ بل يستغرق زمناً، بتعبير آخر لا يقتضي كون الصبّ أمراً دفعياً أنْ يكون آنيّاً يتحقق في طرفة عين. لذا يبدو أنّ الصبّ يقتضي الدوام واستغراق زمن، وإلى ذلك ذهب السيد علي خان بن أحمد المدني

[١]. حسن المصطفوي، **التحقيق في كلمات القرآن**، ج١، ص٢٤٧.

[٢]. سورة الفجر،١٣.

[٣]. سورة عبس،٢٥.

[٤]. أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج،٣،ص٢٨٠، وأبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن**،ص٤٧٣.

[٥]. أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **الفروق في اللغة**، ص٣٠٨-٣٠٩.

(ت١١٢٠هـ) في تعليقه على الآية:« أنزله[العذاب] عليهم إنزالاً شديداً متتابعاً مستمراً كالماء المصبوب في اتصال أجزائه حال إراقته»[١] واختلف القوم في تفسير"السوط"؛ فمنهم من فسّره بالنصيب[٢] وفسّره ثان بالجلد المضفور الذي يضرب به[٣] و لم يختلف اثنان على أنّ السوط يفيد الخلط أي تداخل الأجزاء، وهذا ما يفيد شدة العذاب الذي يدخل في جوارحهم. إنّ الربط بين الفعل "صبّ" و"سوط عذاب" يعقد الصلة بين الذوق واللمس، ليعمق ألم العذاب الذي نزل عليهم. حسبنا النظر إلى طبيعة السوط فالسوط يُضرَب لا يُصَبّ لكن استخدام الصبّ مع السوط ينمّ عن شدّة العذاب واستمراره على وتيرة واحدة. هذا الترابط بين الذوق واللمس يوحي بشمولية العذاب من جهة لارتباطه باللمس الشامل لكامل الجسم، ومن جهة أخرى يوحي بعمق الألم الناجم عن العذاب حيث ربطه بالذوق الذي يمهد الطريق ليترك العذاب تأثيراته في أعماق المعذّبين. بعبارة أخرى يمتد العذاب من أعماق كيان القوم المنحرفين إلى ظاهر أبدانهم. كذلك يزيد من الإحساس بشدة العذاب وعمقه واستمراره استخدام الفعل "صبّ" بسماته الإبقاعية؛ حيث إنّ اجتماع الصاد مع الباء المضعّفة يوحي بقوة هائلة؛ نتيجة كون الصاد من حروف الصفير والإطباق والتفخيم وهي من أقواها في الاستعلاء، ويعلو الصوت عند النطق بها. من جهة ثانية تنضمّ الباء إلى الصاد لتجسّدا شدة معاني "صبّ" لأنها من الحروف الشديدة (أجدت كقطب).

ثانياً. اللمس والسمع: يلتقي السمع باللمس في قوله:﴿اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى ❁ فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَّيِّنًا لَّعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى﴾[٤] لأنّ القول مسموع، واللين ملموس، وقد وصف الله القول باللين ليبين شدة تأثير القول إذا لاءم حال المخاطب. وفي الآيتين أوصى الله موسى وأخاه هارون، بالتزام اللين والابتعاد عن المخاشنة لدى الدعوة.كما يبدو من ظاهر اللفظ، فالقول الليّن من شأنه أن يترك تأثيراً في فرعون ويسبّب فيه حركة تُخرِجه من الكفر إلى الإيمان. يقول أحد الباحثين: « القول حسيّ ما دام يتصل بالصوت وأعضاء النطق، أما اللين فيجلّي القول قطعة ملساء ترقّ على الجسم و تطيب المشاعر، كل هذا في مجابهة العنفوان الشديد والخشونة»[٥]. وهكذا أنشد الأعشى خالعاً حاسة اللمس "اللّين"

---

[١] . على خان بن أحمد المدني،**الطراز الاول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعوّل**،،ج٢،ص١٩٣ .

[٢] . أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج٣،ص١١٥.

[٣] . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٤٣٤.

[٤] . سورة طه، ٤٣-٤٤.

[٥] . أحمد ياسوف، **دراسات فنية في القرآن الكريم** ،ص١٣٦.

على السمع "الحديث"، للتأثير في الفتاة يسلس له القياد:

صَنَعٌ بلينِ حديثِها فَدَنَتْ عُرى أسبابِها[١]

يتحدّث الأعشى عن رجل رجل رقيق بالنساء خبير بلين حديثهن حتى أسلست المرأة له القياد. فلين الحديث الذي راعاه الرجل في محادثتها أثّر فيها. وجمع القرآن بين القول والحدّة في وصف المنافقين عند مواجهة المؤمنين: ﴿...فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ...﴾[٢] إذ وصف أقوالهم للمؤمنين بالسلق بألسنة حداد. السلق يعني أن تُسْمِعَ الآخرين كلاماً مكروهاً، فسّر ابن عباس[٣] "سلقوكم ..." بالطعن باللسان لقول الأعشى:

فيهمُ الخِصْبُ و السماحة والنجـــ ـــدة فيهم والخاطب المسلاق[٤]

فالمسلاق وقد روي بالصاد (المصلاق) هو الخطيب البليغ. واستُخدِم "السلق" أيضاً الماء الساخن نحو: سلقت الشئ بالماء الحارّ: هو أن يذهب الوبر والشعر ويبقى أثره[٥] ومنه أيضاً قولهم: سلقت البقل والبيض إذا أغليته بالنار إغلاءة خفيفة[٦]وفسّر الراغب مادة السلق بالــ "بسط بقهر إما باليد أو باللسان[٧] مهما يكن من أمر فإن مادة السلق تلتقي في دلالاته بحاسة اللمس ويترك تأثيراته على الجلد كما نجد ذلك في قول الخليل بن أحمد الفراهيدي. وعبّر الله عن لوم المنافقين وخصامهم للمؤمنين بـــ" ألسنة حداد" تلك الأقوال الغليظة الجارحة التي تبلغ درجة تتعدّى السمع إلى الجلد. هذه استعارة مكنية شبه فيها اللسان بالسيف المصلت، وحذف المشبه به ورمز إليه بشئ من لوازمه وهو السلق، بمعنى الضرب و"حداد" يعدّ ترشيحاً يقوي حدّة كلامهم. والطريف في الأمر أنّ هؤلاء المنافقين المعوقين عن الحرب حسب القرآن الذين يخافون الموت والشهادة في سبيل الله تعالى ولا يجرأون على شهر سيوفهم في وجوه الأعداء يسلّون ألسنتهم بكل صلافة على المؤمنين يؤذوهم ويلوموهم؛ الأمر الذي يكشف عن المفارقة بين سلوكياتهم.

---

[١] . ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير** ،ص٢٥٣.

[٢] . سورة الأحزاب، ١٩.

[٣] . عبدالله بن عباس، **مسائل ابن الأزرق**، ص٤٠٩.

[٤] . ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير** ،ص٢١٥.

[٥] . الخليل بن أحمد الفراهيدي، **ترتيب كتاب العين**، ج٢، ص٨٤٤.

[٦] . إسماعيل بن حمّاد الجوهري، **الصحاح**، ج٤، ص١٤٩٧.

[٧] . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٤٢٠.

وتلتقي حاستا اللمس والسمع لتبدعا صورة تراسلية فريدة في قوله تعالى:﴿وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ * إِلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾[١] والتراسل بينهما ملحوظ في مادة "سرق" الدالّة على أخذ شئ في خفاء وستر، واسترق السمع إذا تسمّع مختفياً[٢]. فالمادة توحي بالتكلف والصعوبة في تحقيق السرقة. ويستخدم التعبير أيضاً للنظر، فيقال: يسترق أو يسارق النظر. ذكر الراغب أنّ السرقة هي أخذ ما ليس له أخذه في خفاء، ويقول إن الدين الحنيف حصر دلالتها في الأخذ من موضع مخصوص وقدر مخصوص[٣] وبما أنّ الأخذ يتمّ عادةً بواسطة اليد فحينئذ يتحقق الاستراق باليد، فإذا صاحَب الاستراقُ السمعَ والنظر واجهنا تعبيراً تراسلياً، يقوم على حاستي اللمس والسمع أو البصر؛ الأمر الذي يفيد تكلّف السمع والبصر وصعوبتهما. وهذا التعبير جاء في سياق الحديث عن السماء وحفظها من كلّ شيطان رجيم بحيث إن الله تعالى منعهم من الوقوف على أسرارها وأخبارها. هذه الاستعارة التصريحية التبعية تجسّد المعنى بعبارة وافية للغاية، إذ تشبّه اختطافهم الكلام المسموع بأخذ المال، فاستعارت له الاستراق بمعنى الاختطاف، ثم اشتقّ منه استرق بمعنى اختطف. في مشهد آخر يصف القرآن ثقل الوحي:﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا﴾[٤] والمعروف أنّ الإلقاء يتم باليد كقولهم: "ألقى عصاه على الأرض" كناية عن الإقامة في منزل، فلذلك يعدّ الإلقاء مرتبطاً باللمس، وفي الطرف الثاني يقع القول وهو من المسموعات. إذن نحن إزاء تراسل قائم على اللمس والسمع. ولعلّ سرّ توظيفه هنا أنه أقوى على التعبير عن عظمة الوحي، وثقله؛ إذ يوحي بأنّ ثقل الوحي أكبر من أن يصفه اللسان أو يطيقه، فيستعين اللسان باليد في الوحي. في مادة الإلقاء تعبير قريب جاء فيه: ﴿أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ﴾[٥] تربط الصورة بين الإلقاء والسمع، لتفيد الدقّة في السمع، والإنصات له والإصغاء إلى كتاب الله وهو أن يستمع المرء بسمعه وبقلبه إلى الآيات الإلهية. هذا التعبير يخيّل إلى الناظر أنه يلقي سمعه كما يلقي شيئاً بيده وكأنه يخلو من السمع حتى لا يقدر أن يسمع غير القرآن. يقول الرضي: بالغ في الإصغاء إلى الذكرى، وأشهدها قلبه، فكان كالملقي إليها سمعه، دنوّاً من سمعها، وميلاً إلى

---

[١]. سورة الحجر، ١٧-١٨.

[٢]. أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ج٣،ص١٥٤.

[٣]. أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٤٠٨.

[٤]. سورة المزمل،٥.

[٥]. سورة ق،٣٧.

قائلها[١].

ثالثاً. اللمس والبصر: أسلفنا أنّ حاسة اللمس تتسم بالانتشار الواسع على الجسم، كما تتميز حاسة البصر بتوسيع الأفق للحواس الأخرى وربما لهذه الخصائص استدعى القرآن هاتين الحاستين في وصف أهل الجنة في قوله تعالى:﴿مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا﴾[٢]. فسّر اللغويون الزمهرير في الآية بمعني القمر على لغة طيِّئ[٣] بدلالة قول قائل مجهول:

وَلَيْلَةٍ ظَلَامُها قَدِ اعْتَكَــرْ   قَطَعْــتُها والزَّمْهَرِيرُ ما زَهَــرْ[٤]

على هذا الأساس تخلو الآية من التراسل؛ لكن بعضهم فسّروا الزمهرير بالبرد وشدّته وغايته، فمنه قولهم: يوم زمهرير أي شديد البرد[٥] فنجد التراسل بين الرؤية البصرية، والبرد الملموس؛ لأنه يخز الإنسان وخزة ويؤثّر في جلده بدايةً. إذن تعني الآية أنّ أهل الجنة لا يرون حَرّاً ولا قُرّاً. واستخدام الرؤية بدلاً من الشعور يفيد انتفاء البرد الشديد انتفاء تاماً.

رابعاً. اللمس والشمّ: إنّ اللمس والشمّ بما لهما من السمات والتأثيرات على المعنى يتضافران في هذه الصورة:﴿وَلَئِن مَّسَّتْهُمْ نَفْحَةٌ مِّنْ عَذَابِ رَبِّكَ لَيَقُولُنَّ يَا وَيْلَنَا إِنَّا كُنَّا ظَالِمِينَ﴾[٦] إننا أمام صورة استعارية موحية حافلة بالمؤثرات البصرية. تبيّن الصورة مدى ضعف الإنسان الذي يتعالى ويستكبر. استخدم الله "مسّ" لإفادة الإصابة في أدنى حدودها وأقلّها[٧] والنفحة مسكونة بمعاني القلة والتزارة ويساعد على إفادة القلة بناء النفحة على المرّة، والنفحة هي الطيب؛ يقال: أصابتنا نفحة من الصبا أي روحةٌ وطيب لا غمَّ فيها[٨] والتراسل بادٍ في الآية إذ المسّ من الملموسات والنفحة على ما فسّرناها تعود للمشمومات. تفيد الصورة أمرين: شدة العذاب ومدى ضعف النحرفين بحيث يجزعون لأدنى ما ينالهم

---

١. أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضي، **تلخيص البيان عن مجازات القرآن** ،ص٣١٢.

٢. سورة الإنسان، ١٣.

٣. محمد بن محمدمرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**،ج٦،ص٤٧٤.

٤. علي بن عثمان بن مصطفى الماردييي، **بهجة الأريب في بيان ما في كتاب الله من الغريب**، ص ٢٥٣.

٥. الخليل بن أحمد الفراهيدي، **ترتيب كتاب العين**، ج٢، ص٧٦٥،ومحمد بن حسن بن دريد الأزدي، **جمهرة اللغة**، ج٢، ص١٢١٩، ومحمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ص٣٠٣، ومحمد بن محمدمرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**،ج٦،ص٤٧٣.

٦. سورة الأنبياء، ٤٦.

٧. على خان بن أحمد المدني،**الطراز الاول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعوّل**، ج٥،ص٧٨.

٨. محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج٢، ص٦٢٣.

من العذاب. يقول الرضي مبيناً دقائق هذه الصورة:«كأنّ النفحة هاهنا قدر يسير يدلّ واقعه على عظيم متوقعه، وشاهده على فظيع غائبه»[١].

خامساً. البصر والسمع: كثيراً ما جمع الشعراء بينهما في تصوير مشاهد مثيرة كما قال المتنبي:

فِي جَحفَلٍ سَتَرَ العيونَ غُبـــارُهُ ... فكأنّمـــا يُبصِـــرنَ بِــالآذانِ[٢]

أراد الشاعر وصف هذا الجيش بأنه عرمرم يثير النقيع حتى تكلّ العيون عن الإبصار حينئذ يبصر الجنود بآذانهم وبهذا أحلّ الآذان محلّ العيون. تعود إبداعية هذه الصورة إلى تضافر حاستي البصر والسمع. وإذا أجلنا النظر في الآيات القرآنية لا نكاد نجد آية تفرد السمع أو البصر بالذكر ولا نبعد إذا قلنا بأنهما من الحواس المتصاحبة، كما في قصة يوسف: ﴿وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[٣] التركيب الوصفي "دم كذب" الدم من المرئيات، والكذب من المسموعات لقوله:﴿لَّا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَّابًا﴾[٤] نقل الخليل: "الكَذّابَة" وهي ثوب يصبغ بألوان الصبغ كأنه موشي، أي إنّ الصبغ المستفاد في القماش ينبئ بأنه مزيف[٥]. يقول الراغب بشأن الكذب أنه يطلق على المقال والفعال[٦]وفي موطن آخر يحصر أصل الكذب والصدق في القول[٧]. بهذا يتبين أن الكذب من القول؛ إذن الكذب يندرج تحت المسموعات، والدم تحت المرئيات. هذا التراسل يجسّد الكذب وكأنه يجهر بكيد إخوة يوسف ويصيح بأنهم كاذبون في ادعائهم. وفسّره الزجاج بـــ"ذي كذب"[٨] مما يعني أن الدم فاعل في تكذيب إخوة يوسف، مما يوافق ما ذهبنا إليه في تعليقنا.

النتيجة:

وتبين من خلال الشواهد القرآنية أن التراسل يتميز بالإيجاز وتكثيف الدلالة وتجسيد الشدة والعمق والشمولية، وإضفاء الطرافة والجدّة والإبداع. غالبية التعابير التراسلية في القرآن قائمة على حاسة

[١]. أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضي، **تلخيص البيان عن مجازات القرآن**، صص٢٣٠و٢٣١.

[٢]. عبدالرحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي** ،ج٤، ص٣١٠.

[٣]. سورة يوسف،١٨.

[٤]. سورة النبأ،٣٥.

[٥]. الخليل بن أحمد الفراهيدي، **ترتيب كتاب العين**، ج٣، ص١٥٦٢.

[٦]. أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن** ،ص٧٠٤.

[٧]. المصدر نفسه، ص٤٧٨.

[٨]. محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص٧٠٧.

اللمس، تشاركها الحواس الأخرى في التعبير الحسي. تفيد هذه الشواهد أن القرآن الكريم وظّف التراسل للتعبير عن سلوكيّات الكفار والمنافقين، ووصف مشاهد النعيم والعذاب في الدنيا والآخرة. والقرآن يجسّد عبر التراسل المفاهيم المجرّدة كالعداوة الخوف والكذب، وفيما يخصّ الأمور والمواقف الحسيّة مثل الكلام والعُذْر والسمع و... فإنه يستعين القرآن بالتراسل على تعميق التأثير وشدة الوضوح. ونجد التوافق التامّ بين الحواس المستدعاة والمواقف على سبيل المثال استخدم القرآن التراسل لتصوير عداوة المنافقين والكفّار عبر حاسّتي السمع والبصر، والسبب يعود إلى أنّه تُستَشَعر العداوة في أقوال المتعادين أو تصرفاتهما المرئيّة.

حينما تتلاقى الحواسّ بعضها ببعض، تضفي على الصورة الجدّة والإبداع، وتوحي بمعاني القوّة والشدّة والسرعة وتعظيم الأمر، وتهويل المشهد، الأمر الذي يجعل المتلقّي يتفاعل مع الصورة التراسليّة في القرآن الكريم. ففي معرض وصف مشاهد العذاب والجنة وظّف القرآن اللمس والذوق ليصوّر حجم المعاناة والاستمتاع في كلّ من الموقفين. من جهة أخرى يوحي الترسل القائم بين اللمس والسمع القوّة والشدة والعظمة. وعلى صعيد آخر يرى القارئ تزاوجاً بين اللمس والشمّ يلقي في روعه سرعة انفعال القارئ وعمقه.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١- ابن أحمد الرفاء، السريّ، **المحبّ والمحبوب والمشموم والمشروب**، (د. ط)، تح: مصباح غلاونجي، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦م.

٢- ابن داود الأصبهاني، أبوبكر محمّد، **الزهرة**، (ط ٢)، تح: إبراهيم السامرائي ونوري حمود القيسي، الأردن، الزرقاء: مكتبة المنار، ١٤٠٦هـ.

٣- ابن دريد الأزدي، محمد بن حسن، **جمهرة اللغة**، (ط١)، تح: رمزي منير بعلبكي، بيروت: دار العلم للملايين، د.ت.

٤- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، **المخصص** (ط١)، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٥- ابن سينا، أبوعلي الحسين بن عبدالله، **الشفاء**، (ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.

٦- ابن عباس، عبدالله، **مسائل ابن الأزرق**، (ط٢)، تح: عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.

٧- ابن عثمان الماردبني، علي، **بهجة الأريب في بيان ما في كتاب الله من الغريب**، (د.ط)، تح: ضاحي عبدالباقي، الكويت: دار ابن قتيبة، د.ت.

٨- ابن فارس، أحمد. **معجم المقاييس اللغة.** (ط١)، تح: عبد السلام محمد هارون، قم: مكتب الإعـــلام الإسلامي، ١٤٠٤هـــ.

٩- ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب،** (ط٣)، تح: علي شيري، بيروت : دار الفكر، ١٤١٤هـــ.

١٠- أبواصبع، صالح ، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،** (ط١)، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م.

١١- أبونواس، الحسن بن هانئ، **ديوان أبي نواس،** (د.ط)، تح : أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت: دارالكتاب العربيّ، ١٩٨٤م.

١٢- إخوان الصفا، **رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفاء،** (د.ط)، قم: مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٥هـــ.

١٣- الأزهري، أبومنصور محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة،** (ط١)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.

١٤- الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، **ديوان الأعشى الكبير،** (ط٢)، تح: محمد محمد حسين، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩م.

١٥- البرقوقي، عبدالرحمن. **شرح ديوان المتنبي.** (ط٤)، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٦م.

١٦- البغداديّ، عبداللطيف، **مقالتان في الحواس،** (د.ط)، تح: بول غليونجي، سعيد عبده، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢م.

١٧- التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر، **المطوّل في شرح تلخيص المفتاح،** (ط١)، نص: أحمد عزو عناية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٤م.

١٨- التيفاشي، أحمد بن يوسف، **سرور النفس بمدارك الحواسّ الخمس،** (ط١)، تح: إحسان عباس. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.

١٩- الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان،** (ط٢)، تح: محمد عبد السلام هارون، القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٦٥م.

٢٠- حقي، بديع، **بودلير وأزهار الشرّ** مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٧٩، ١٩٩٤م، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

٢١- الخفاجيّ، شهاب الدين محمود، **ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا،** (د.ط)، القاهرة: حارة الفراخة: المطبعة العثمانية، ١٣٠٦هـــ.

٢٢- الراغب الأصفهانى، أبوالقاسم، **المفردات في غريب القرآن،**(ط١)، تح:صفوان عدنان الداودي، دمشق/ بيروت: دار القلم، الدار الشامية،١٤١٢ هـــ.

٢٣- الزبيدي، محمد بن محمدمرتضى،**تاج العروس من جواهر القاموس،** (ط١)، تح: علي شيري، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـــ.

٢٤- سيدي، سيد حسين، **مؤلفه هاى تصوير هنرى در قرآن**، مجموعه مقالات قرآن، ادب و هنر، دانشگاه اصفهان، ١٣٨٥

٢٥- السيوفي، ميساء (٢/١/٢٠١٤م). **تراسل الحواس Correspondence** Correspondence. موقع الموسوعة العربية: www.arab-ency.com

٢٦- الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين، **تلخيص البيان عن مجازات القرآن**، (ط١)، بيروت: دار الأضواء، ١٤٠٧هـ.

٢٧- الصفدي، صلاح الدين خليل أيبك، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، (ط٢)،بيروت: دار الكتب العربيّة، ١٩٩٠م.

٢٨- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **الفروق في اللغة**، (ط١)، بيروت: دار الآفاق الجديدة، د ت.

٢٩- غنيمي هلال، محمد، **النقد الأدبي الحديث**،(ط٢)، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٧م.

٣٠- فتوح أحمد، محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، (ط٢)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م.

٣١- الفراهيدي؛ الخليل بن أحمد، **ترتيب كتاب العين**، (ط١)، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، تص: أسعد الطيّب. طهران: انتشارات أسوه، ١٤١٤هـ.

٣٢- مدني، على خان بن أحمد، **الطراز الأول والكناز لما عليه من لغة العرب المعوّل**،(ط١)، مشهد: موسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، ١٣٨٤ش.

٣٣- مصطفى إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، (ط٥)، تركيا: دار الدعوة،(١٩٨٩م).

٣٤- المصطفوي، حسن، **التحقيق في كلمات القرآن الكريم**، (ط٣)، بيروت/ القاهرة/لندن: دار الكتب العلمية ومركز نشر آثار العلامة المصطفوي، ١٣٦٨ش.

٣٥- معتمدي، غلامحسين، **وحدت حواس و آفرينش شعر(١)**، ٢٠١٢م ، *www.doctormotamedi.com/fa/newsdetail/10336/*

٣٦- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

٣٧- باسوف، أحمد، **دراسات فنية في القرآن الكريم**، (ط١)، دمشق: دار المكتبي، ٢٠٠٦م.

الإنجليزية:

38- Aristotle, **The Complete Works of Aristotle**,(6p) ed by Jonathan Barnes, Princeton University Press The Revised Oxford Translation,1995.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ٧٣- ٨٦

المرأة في عالم الأديب القصصي محسن يوسف

د. محمد صالح مروشيه [١]

الملخّص:

تأخذ هذه الدراسة على عاتقها تقديم رؤية لصورة المرأة في الإبداع القصصي،ومدى ارتباطها بالواقع وحركة المجتمع.

جسّد البحث هذه الرؤيا في قصص محسن يوسف من خلال ثلاثة محاور:

المحور الأول استعرض حصار المرأة الشرقيّة المستلبة،وما تعانيه من قهر واضطهاد، وصل إلى حد الفجيعة في مجتمع يرغمها على مصادرة إنسانيتها.

ووقف المحور الثاني عند المرأة المقاومة التي ثارت على واقعها الشرقي المتمثل بالعادات والتقاليد والأفكار المتخلفة، ومآسي القمع والاستلاب والاضطهاد المجتمعي، ونهضت للدفاع عن قضايا الإنسان الكبرى من أجل حياة يسودها الحبّ و السلام.

أما المحور الأخير فقد تناول المرأة الرمز،متكئاً على الرمز الشفّاف القريب من الفهم والإدراك، والبعيد عن الإبهام والغموض، ولا تكاد قصة من قصص الكاتب تخلو من إشارات تاريخية يغلّفها بالرمز لتقديم صورة للعا لم، كما ينبغي أن يكون.

كلمات مفتاحيّة: حصار المرأة، المرأة المقاومة، المرأة الرمز.

مقدّمة

منذ حواء الأولى، والمرأة تتبوأ مكانتها في الملحمة الإنسانية، باعتبارها شريكة المسيرة الطويلة، إلى جوار شريكها الأزلي: الرجل. فهي الأم والمعبودة، والحبيبة، والأخت، والابنة والحفيدة... إنها عشتار وإنانا، كليوباترا وزنوبيا، جميلة بوحيرد، والطفلة الفلسطينية إيمان حجو، وسناء محيدلي، وحميدة الطاهر، والإعلامية يارا عباس وكثيرات غيرهن.

---

[١] *- أستاذ مساعد، قسم اللغة العربيّة، اللاذقيّة، سورية. الإيميل: Marroshehm@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

إنها جميع النساء اللواتي عبر بهنّ الزمن وعبرن التاريخ البشري، شامخات مضـــحّيات أو معــذّبات مضطهدات. على صدورهنّ وفي أحشائهنّ وأحضانهنّ ترعرع عظماء العصور، وأبطالها وعشاقها وكنّ منارات لمن حولهنّ، فهنّ الحنان والحب والأمان. تتألق صورهنّ وتشعّ ضـــياء، كمخلوقـــات ميّزتها الكتب السماوية، واحتفت بها أجمل مفردات الشعراء وكبار الأدباء. مع هذه الأنثـــى الخالـــدة الـــتي سأقارب صفاتها وملامحها، أعبر إلى عالم قصصي يضوع بعبيرها، وهي تعمل وتناضل مـــن أجـــل أن تكون الحياة، أكثر جمالاً وطمأنينة، في مسيرة مستمرّة لا تنتهي.....

وفي عالم الكاتب الذي أتناول بعض أعماله القصصية، تتعدد الوجوه والسمات، وتتكـــاثر مهـــام المرأة ومواقفها، فهي المهانة، المستلبة، الخادمة والمظلومة، في مواجهة واقع قاسٍ لا يرحم، وهي أيضـــاً المكافحة، المقاومة، أم الأبطال، مرفوعة الرأس، لا تقبل الذل والعبودية، وفي حراكها الوجودي تعـــبر أسوار الواقع، لتتحوّل إلى رمز، تشابه تضاريسه بنيان الأسطورة.

تنبع **أهمّية البحث وأهدافه** من كونه تجسيداً لصورة المرأة، إذ إنّ موضـــوع المـــرأة في الإبـــداع القصصي مازال حيوياً ومتجدداً يحتاج إلى من يتصدى لدراسة أبعاده ورؤيتـــه الفكريّـــة والجماليّـــة والتركيز على التجليات الاجتماعيّة والإنسانيّة والاقتصاديّة والمصيريّة في حياة البشر من خلال البنـــاء الفنّي للقصّة عند كاتب ظلمه النقد، فلم يحظ بدراسات نقديّة جادّة تضيء عالمه القصصي.

وفي **منهجيّة البحث،** نرى أنّ هذا البحث قد سعى من خلال المنهج الوصفي إلى تتبع صورة المرأة بكلّ ما تثيره من أسئلة وقضايا وإشكالات كما جسدها الكاتب في أعماله الإبداعيّة من خلال ســـبر أغوارها وإبراز ما فيها من قيم فنّية وجماليّة.

المرأة الشرقية.. وحصار الإرث التاريخي

تراث المرأة الشرقية تنوء به الجبال، ويشوّه الوجه المضيء الذي أنار عصوراً قديمة، وصولاً إلى نساء العصر الإسلامي وما أضفن إلى هذا العصر الذهبي من صفحات بيض هي مثال نادر لنضالات الأنثـــى ودورها البارز في المجتمع و الحياة.

وفي إنتاج الكاتب محسن يوسف[١]، تتلاقى مصائر المتعددة لهذه المرأة وقد تحوّلت سلعةً وسبيّة؛ مقموعة، مستلبة، مضطهدة. "فهناك المرأة المظلومة إلى حد الفجيعة من غياب رحمة الرجل أو إيغاله في تسليع المرأة وتهميش إنسانيتها"[٢]. ونتعرّف في هذا الإنتاج إلى الخادمة والمغتصبة، الجائعة وبائعة الهوى المرغمة على الاتجار بجسدها وحياتها، ومع امتلاء عالم الكاتب بالضحايا من الجنسين، لابد من الاختيار في دراسة محدودة المفردات والصفحات، ولهذا أبدأ بقصص أكثر تعبيراً عن عملية إذلال المرأة وارتباطها بإذلال رجلها وعاشقها ليكون الذل شاملاً لقطبي المجتمع، بنسائه ورجاله، ويبدو ذلك جليّاً في مجمل أعماله. ومن هذه الأعمال، أتوقف عند ثلاث قصص تتجاور فيها مأساة الرجل والمرأة، هي: (وجهان – القتل – الصيادون والطرائد).

في الأولى، يبحث العاشق عن سكين للانتقام، وهو يرى الحبيبة ترقص أمام صاحب الحقول، لكي تأكل وتعيش: "كانت فتاتي ترتدي ثوباً أبيض فضفاضاً، تتحرك على أنغام موسيقى حانية آتية من مكان ما، وقد امتلأ الوجه المحبوب بالضوء، ففاض وتناثرت ذراته على ثنيات الثوب الشفاف المتطاير، و لم يكن في الغرفة من أحد سوى صاحب الحقول"[٣].

أما القصة الثانية، فالعاشقان يقتلان معاً كدليل على ارتباط مصير الرجل الفقير بمصير المرأة المستباحة. وشروط هذا المصير بأيدي الآخرين، وأي تجاوز لهذه الشروط، تكون نتيجته الحتميّة الموت، وهذا ما تنتهي به القصة، والعاشقان يلفظان أنفاسهما: "دوّى صوت إطلاق: طلقة، خمس طلقات، أكثر، وتهاوى البناء، لحقت به مجموعة عيون وعشرات الأنوار تنفجر في النوافذ المطلة على المكان"[٤].

وفي القصة الثالثة، يعرض ولي الأمر، على شاب يعمل لديه الزواج من بقية امرأة لفظها، فيرتبك الفتى الذي يعرف ما يحدث في القصر الكبير من مجون وانتهاك للحرمات، ويكون الجزاء طرده من

---

[١] – للكاتب عشرات الكتب، في القصة والدراسات وأدب الأطفال، تضم ما كتب من خمسينيات القرن الماضي، ونشر إنتاجه في الصحف والمجلات السورية والعربية، وصدر أغلب قصصه في (١٣) مجموعة، وهو القاصّ الأوّل من حيث الكمّ، بين كتّاب القصة القصيرة، باللغة العربية.

[٢] – عبد الله أبو هيف، **القصّة القصيرة في سوريّة من التقليد إلى الحداثة**، ص٢٠٢.

[٣] – محسن بوسف، مجموعة (**معرض صور**)، ص٤٣.

[٤] – المصدر نفسه، ص١٤.

عمله، والسيد ينهض غاضباً، ويشير إلى الباب: "رغبتي من المقدسات. ومن يرفضها، لا مكان لـه في جنّتي"[1].

وهكذا يغادر الشاب (تلك الجنّة) إلى المجهول، وتستمر المحبوبة في عملها، كراقصة وجارية تحت الطلب...

يحاصر المرأة الشرقية جانب أكثر مأساوية، ويتجلى في حالات، تتعرّض لها في مجتمع يرغمها لتكون بائعة هوى، تُشرى وتُباع بأرخص الأثمان.

أسرة كاملة مؤلفة من أم وفتيات وأطفال، هذه الأسرة تنتظر من يعيلها ويطعمها، ونساء يمارسن الدعارة السرّية لتأمين حاجتهنّ من الطعام والدواء. مخلوقات بائسة، محرومة من أبسط وسائل العيش، تبحث عن أي عمل يقيها شرور العوز والفقر، وإذا وُجد فهو لا يحتاج إلى الجهد والعرق فقط، فأغلب أعمال الفقراء ثمنها الطاعة المطلقة والكرامة والشرف والجسد المباح.

من هذه المخلوقات، تطلّ وجوه لا حصر لها في عالم كاتبنا القصصي، أختار منها أربع قصص، تدلّ على عمق معاناة الإنسان وانسحاقه أمام قوى الظلم، وهي: (صور لوجه واحد، الجوع، صورتان لوجه واحد، البكاء).

نعيمة، بطلة قصة (صور لوجه واحد)، عاملة تغسل الثياب القذرة وتعدّ الطعام عند أسرة ثرية، اضطرتها ظروفها للعمل غسّالة وخادمة لقاء ليرتين في اليوم.

تغادر منزل سيدها العجوز وصوته يثقب أذنيها ونظراته الشرهة تلتهم وجهها، فتفرّ هاربة: "تدحرجت فوق المدرج البارد، والصوت العاري يقحم أذنيها: تعالي يا بطة، سأعطيك خمس ليرات..." [2].

في قصة (الجوع)، مهرجان عيون يستقبل من يحمل الطعام لأسرة جائعة تنتظر مغيثاً لا يتورع عن اغتصاب الفتيات الفقيرات، والأم تعرف ذلك لكنها لا تستطيع شراء ما يأتي بـه لإشباع البطون الخاوية.

[1] – المصدر نفسه، ص٧٩.

[2]- محسن يوسف، مجموعة (**آخر الليل**)، ص١١١.

لنقرأ حوار إحدى الجائعات مع حامل طعام:

" – هل ستتزوجني؟

ـ لا ضرورة للزواج، لكني أحبك.

ـ هل ستجلب لي دجاجة؟

ـ أجل.

ـ وفواكه؟

ـ وستشتري لي ثوباً جديداً؟

ـ كل شيء... كل شيء..." (١)

وقبل أن ينقضّ الوحش على الفريسة، تدخل الأم وتنتهي القصة بإنقاذ الفتاة الجائعة.

وتحمل قصة (صورتان لوجه واحد) عنوان قصة نعيمة مع تغيير بسيط حلّ مكانها هو مفردة (صورتان). والقصة تحتضن حواراً شبيهاً بحوار الفتاة الفقيرة والوحش الذي يحاول اغتصابها، والفارق بينهما، أن الرجل الفقير جائع لا يملك ثمن رغيف، ويسكن غرفة رطبة، لم يدفع أجرها منذ شهرين، والمرأة تختلف عن الفتاة الفقيرة وتمارس عملها من دون علم أمها، والذين يملكون المال يستطيعون إغواء النساء لقاء بعض الدفء، والطعام والقليل من النقود.

تسأله:

- ألديك مدفأة؟
- مدفأة كهربائية.
- ولديك مأكولات شهية؟
- أجل... أجل...
- أنا رهن إشارتك..." (٢).

إن المرأة في هذه الحالة "جسد صنمي ذو تعابير باردة،تخلو من كلّ حياة..... فالجسد وسيلة لتفريغ الرغبات الجنسيّة، ولكنه يجب ألا يحمل أي رغبة جنسيّة، أو يبدي أي تعبير جنسي" (٣).

---

[١] – محسن يوسف، مجموعة (**وجوه آخر الليل**)، ص٧٩-٨٠.

[٢] – محسن يوسف، مجموعة (**الطريق الطويلة**)، ص٣٣-٣٤.

[٣] – مصطفى حجازي، **التّخلف الاجتماعي (سيكيولوجية الإنسان المقهور)**، ص٢٦٦.

وهنا نرى أنّ الفنّ لا يعكس الواقع عن طريق تصويره تصويراً فوتوغرافيّاً؛ لأن الإنسان عندما يبدّل بيئته بنشاطاته يبدّل طبيعته الخاصة، ومن دون ذلك تبقى النظرة إلى الواقع جامدة. ويبدو واضحاً أن الأديب محسن يوسف يكتفي بوصف الحادثة من دون أن يبيّن آثارها المدمّرة على حياة الإنسان والمجتمع.

ولأنه، أي بطل القصّة، يعاني من وطأة الجوع والحرمان، يفرّ هارباً مهرولاً، والزقاق المظلم يبعده عنها، وآلام معدته الخاوية تزداد شدة، وسواد الليل من حوله يحجب عنه جميع تضاريس المدينة...

ويبدو واضحاً أن محسن يوسف يلتقي في هذه القصة مع رؤية الكاتب زكريا تامر في قصته المعنونة بـ(الرغيف اليابس)[١]. ففي كلتا القصتين نرى أن الجوع المزمن يهدّ قوى الرجل؛ لأنه يقتل في الإنسان إنسانيته ويقرّبه من الحيوان ويشوّه أحلامه وعواطفه، فالإنسان لا يملك أن يحب وهو جائع، ولا يمكن أن يحافظ على أيّ من القيم الخيرة التي تضيء إنسانيته، ومن هنا يفشل في إقامة علاقة جنسية متكاملة.

ولأن حال هذا الرجل يدفع إلى البكاء، أنهي هذا الجانب من دراستي بقصة (البكاء) [٢]، لما تحفل به، ويستحق أكثر من ماء العيون وإبداء الحزن والأسى: "تغتصب الأنثى برغيف خبز. وتشاهد النسوة وهنّ يساومن الرجال على أجسادهنّ مقابل لقيمات لا تسدّ الرمق"..... وقدمت "فتاة لأخيها الصغير الجائع، كسرة خبز جاء بها الرجل الذي يضاجعها"[٣].

وما هو أكبر من أي جريمة أن يكون جسد المرأة ثمناً لإعفاء الرجال من مواجهة الأعداء. إن الأنثى التي كانت الثمن، تقصّ ما جرى لها: "ولجنا الباب، فرأينا رجلاً ضخماً كوحش، رهيب المنظر، مستلقياً فوق سرير عريض. رفع رأسه وحدق بعينين حمراوين، فشعرت بالخوف – نهض ونزع ثيابه كلها – وعندما جاءني، تمنيت لو يموت زوجي وأخي وجميع الرجال في الحرب"[٤].

---

[١]- زكريا تامر، مجموعة (**دمشق الحرائق**)، ص ٥٣ – ٥٩.

[٢]- محسن يوسف، مجموعة (**اعترافات فارس الزمان**)،ص٧٢-٨٨.

[٣]- المصدر السابق، ص٧٧-٧٨.

[٤]- المصدر السابق، ص٧٩.

من خلال هذا الاستلاب يصل القهر إلى أقصاه، وبالتالي فإن هذا الاستلاب يقود إلى الرغبة في التدمير، تدمير الذات والآخر، رغبة في التغيير والخلاص من تسلط الرجل الشرقي.

في ختام ما تمّ تناوله من هموم المرأة المسحوقة، ومقاومتها لحصار الحاجة الصارم الذي لا يحتمل، لا بد من الوقوف عند حكايات نساء، يدافعن عن أنفسهنّ ولا يستسلمن، على الرغم من ظروفهنّ القاهرة ضد قوى متحكمة وأشخاص يحاولون تدنيس شرفهنّ وإهدار كرامتهنّ.

في هذه الحكايات، تتألق مجموعة من النساء وكل واحدة من المجموعة تمثّل المرأة صاحبة الموقف، الواثقة بقدرتها على الاستمرار في معارك لا تنتهي، وهي تصارع لتحتلّ مكانتها كشريك حقيقي للرجل في صنع الحياة. وعلى هذا الأساس ينبغي أن تظهر الطبقة هنا في الأشكال التعبيريّة للقوى الفاعلة داخل نسيج محكم من البناء الدرامي ينتهي غالباً بانتصار الجماعة وليس الفرد. ويرى تولستوي أن الخطر الأعظم يكمن في انفصال الفن عن مشاكل الحياة الكبرى، وهنا يحمّل الفلسفة المثالية الذاتيّة مسؤوليّة ظاهرة تجريد الزمان عن التغيير التاريخي، وخاصة الواقع. فالجماعة في قصص الأديب محسن يوسف مغيّبة تماماً؛ لأن الرؤيا في معظم قصصه مثاليّة عاجزة عن مخاطبة الواقع، تفتقر للجرأة، وتغلّفها رمزيّة عميقة لا يمكن القبض عليها بسهولة.

الحكاية الأولى، هي قصة (أحرّ من الجمر)[١]، وبطلتها أرملة ولود استشهد بعلها في أحد الحروب، تقوم بعمل فريد ونادر، وتقصد شيخاً في محرابه وتدعوه للزواج. فزوجه لا تنجب وهي إذ تفعل ذلك تقتدي بمثيلاتها من العصر الذهبي للإسلام، وعدم الإنجاب بالنسبة للمرأة من مسوّغات اقتران الرجل بامرأة أخرى تنجب، وهذا ما اتفق عليه المشرعون، وهي امرأة تملك زمام أمرها وحريتها، جديرة بزوج فاضل يرافقها رحلة العمر وتمنحه ما لا تستطيع زوجته الأولى منحه. فالغاية من الزواج في كل الشرائع هي الإنجاب لكي تستمر الحياة، وما فعلته الأرملة يشير إلى رجاحة عقلها واستيعابها لواجبات العلاقة بين الجنسين؛ لأنّ دافعها في هذا السلوك "مزدوج المنشأ فهو داخلي (الحاجة النفسيّة للأمان والاستقرار، والحافز الجنسي الغريزي، والحرمان)، وذلك بعد فقدها لزوجها، وخارجي: الخوف من الأيام القادمة"[٢].

---

[١]- محسن يوسف، **مجموعة (آخر الرجال)**، ص٧ – ١٩.

[٢]- رودان أسمر مرعي، **نظم العلاقات النصيّة التقنية والمعرفيّة (القصة السورية في التسعينيات أنموذجاً)**، ص٢٩٩.

إنها تعيد للشيخ إحساسه الذي هجره منذ زمن، وها هو يتخيل الحلم الـذي يـراوده في اليقظـة والمنام: "رأى الطفل الجميل يحرّك يديه الصغيرتين سعيداً ، فشعر أن يديه القابضتين على الجمر تحيطان بجسد الطفل الطري وترتفعان إلى ما فوق رأسه، وكانت نظراته تجوب أطـراف السـماء المغمـورة بالضياء" [1].

حكاية المرأة الثانية، هي حكاية أنثى بدوية (قصة زهرة ياسمين)[2]، وهي الأخرى خير مثال للمرأة المحاصرة والعاملة في مجتمع ذكوري لا يرى في المرأة سوى ما يغريه من جسدها، وياسمين البطلة زهرة ياسمين يفوح عبيرها فيثير الرجال. ولأنها فقيرة تعمل لتعيش، تلاحقها العيون، ترصد تحركاتها وتسـدّ عليها النوافذ، وتظل النظيفة، الخاوية الجيوب والأمعاء، الوحيدة أمام رياح الشر العاتية التي عايشتها في الصحراء، موطنها، ودفعت بها إلى المدينة هرباً من الوحدة والجفاف، و لم تستطع قـوى الشّـر - في المدينة –اصطيادها فطردت من العمل. ولكونها أنثى قادرة على الدفاع عن نفسها، تندفع نحو رجـل تتوسّم فيه الخير، تخاطبه بصوت مغمور بالحزن:

"– مضى أسبوع و لم أتناول طعاماً .

- ماذا أفعل لكِ؟
- أنا فقيرة يا سيدي وأحتاج العمل لأطعم نفسي...

يسألها:

- لماذا جئت؟
- جئت إليكَ لتعيدني إلى العمل.
- ألا تخافين مني؟
- لم أشعر أبداً أنك ستقدم على إيذائي، تمنيت لو كنتَ بدوياً.
- بدوي؟! لماذا؟

رأى ابتسامة حقيقية تغمر وجهها لم ير أجمل منها:

- البدوي لا يُؤذي إلّا عندما يُؤذى، وعندما يحب يتحمل الصعاب وشظف العيش.
- أتريدين أن أحبك؟

---

[1] – محسن يوسف، مجموعة (**آخر الرجال**)، ص١٩.

[2] – محسن يوسف، مجموعة (**أحزان تلك الأيام**)، ص١١٣-١١٥.

- أنت تحبني... يا سيدي"[١].

وهذه النهاية السعيدة توحي بحكاية حب نظيفة، وهي العلاقة الإنسانيّة المشروعة التي يبحث عنها المجتمع البشري.

المرأة الأخيرة في هذا المحور، هي الطائر الذي يطارده الصياد ولا يناله. وعنوان القصة، يقدّم الطائر الصعب على الصياد الذي أخفق باصطياده: (الطائر والصياد)[٢].

(فاطمة) هي الطائر الحرّ، وصيادها مدرّس في قريتها، يرافقها مع زوجها (راضي) في رحلة صيد. ينفرد بها محاولاً التقرّب منها بعد أن تخيّلها بجناحين، متخذة صورة الطائر: "ووجدتني أطارد الاثنين معاً، الطائر ينتظر ريثما أضعه بين الحدقة والشعيرة، وفاطمة تبتسم ولا تلبث أن تنطلق أمامي ضاحكة سعيدة..."[٣].

يستمرّ المدرّس في حراكه لاصطياد المرأة والطائر، فيخفق، لكنه لا يكلّ ولا يملّ :

" – ألم يتملكك الخوف من وجودك وحيدة مع رجل؟

- أخاف؟ ما يخيف ليس الوحدة مع رجل، بل أحاسيسنا نحو هذا الرجل.
- ألا تخيفك وحدتك... معي؟
- كلا... أنا لا أخاف رجلاً باستثناء راضي..
- راضي..... لماذا؟
- لأني أحبه..."[٤]

يصطاد الرجلان الكثير من الطيور: شحارير وسمان وغيرها من طيور الجبال والسهول، والأستاذ لم يتمكن من اصطياد الطائرين اللذين جاء لأجلهما. ولأنه فشل، نراه يتهاوى فوق الأرض المغطاة بالثلج، والإرهاق يغزو جسده. وكان شال فاطمة يخفق، ويبدو وجهها كصباح مشمس نظيف،

---

[١] – المصدر السابق،ص١٠٩-١١٥.

[٢] – محسن يوسف، مجموعة (**الوقوف على الرؤوس**)، ص٣٥-٤٧.

[٣] – المصدر نفسه، ص٤٥.

[٤] – المصدر السابق، ص ٤٠-٤١.

والوجه يتّجه نحو الزوج، بينما الطائر الحر يحلّق في الفضاء. "لقد انتصر الطائران، وانهزم العدو: جرحت يده، ونزف دماً كثيراً من أنفه"(١).

المرأة المقاومة في قصص محسن يوسف

مع مقاومة المرأة لحصار العادات والتقاليد والأفكار المتخلفة، ومآسي القمع والاستلاب والاضطهاد المجتمعي، كان لها الدور المحرّض والفاعل في مقاومة الغزاة والمحتلين، من خلال مشاركتها في معارك الاستقلال الوطني، والحروب التي أعقبت احتلال فلسطين، وأسماء الشهيدات والمناضلات والمقاومات لا تحصى، وهنّ جديرات بتسجيل ما قمن به بماء الذهب، كمنارات للأجيال القادمة، فهنّ قاومن ورفضن الانصياع للظلم والتبعية على مدى قرون، ما زالت فروعهنّ وأغصانهنّ تصدّ الرياح الهمجية القادمة من جميع الأنحاء، دفاعاً عن الإنسان والأوطان.

من فلسطين المستباحة للغزاة، بدأ الكاتب محسن يوسف في أولى مجموعاته (وجوه آخر الليل) يرصد مقاومة المرأة الفلسطينية ويدوّن نضالاتها.

في القصة الفاتحة (الليل) نقرأ: "قذفت إحدى فتياتنا قنبلة يدوية على تجمّع معادٍ ووقفت أمام الغازي تتحدّاه، ففتحوا سجناً للنساء، كان من زائراته فتيات من صفد والخليل والناصرة "(٢).

وفي قصة (السبي) وهي الثانية في المجموعة، تتعرّض فتاة للاغتصاب من أحد الغزاة فتثور وتتصدى له: "التصقت به، غرزت أظافرها في لحم وجهه وصدره وذراعيه..."(٣).

فلسطينية ثالثة هي (ابتهال)، بطلة قصة (حكاية حب غزاوية) من مجموعة (الذكريات) (٤). تقدّم القصة حكاية حب جميلة بين شاب وفتاة فلسطينية من غزة. الشاب تناثرت أيامه بين الجبهات والأماكن. ورفيقة الدراسة في مدينة الإسكندرية المصرية، تعود إلى مسقط رأسها

---

١ - المصدر السابق، ص٤٢.

٢ - محسن يوسف، مجموعة (**وجوه آخر الليل**)، ص٨-٩.

٣ - المصدر نفسه، ص١٧.

٤ - محسن يوسف، **الرباعية القصصية** مجموعة (**كالذكريات**)، ص٢٨-٣٢.

(غزة). وها هي تروي ما حدث بعد الفراق، قبل نكسة حزيران / يونيو ١٩٦٧م، وكيف أحرق التتار الجدد منزلها، وقتلوا زوجها وأولادها، وهي صابرة صامدة، تغنّي بصوتها الواثق الحزين:

" بيضل هادا الحب

ويضل هادا القلب

لتعود غزة من السفر

ويرش فوق القمر... ضحكاتو القمر..."[١].

آخر المقاومات في الميدان، هي (سيدة) المصرية، بطلة قصة (من حكايات الأحباب) [٢]. **وسيدة** التي فقدت والدها وعريسها في الحرب مع الغزاة في سيناء، تعمل مرشداً سياحيّاً في إحدى شركات السياحة. وذات يوم، رافقت مجموعة سياحية يتكلم أفرادها اللغة العربية، وطالبوها بزيارة أماكن عسكرية لا يقصدها سوى الجواسيس، وخاصة على الساحل المصري للبحر الأبيض المتوسط. تنتفض **سيدة** غاضبة وتصرخ، وقد كشفت نواياهم:

" – يا أولاد الكلب... ألم يكفكم أنكم قتلتم أبي وابن عمي ودمرتم حياتي.

تحولت **سيدة** إلى مجنونة وصوتها يعلو على كل الأصوات والكراسي تتطاير فوق الرؤوس والأجساد:

- يا أبناء الأفاعي... خذوا هذه إكراماً لأبي، وهذه لكي يهنأ ابن عمي في ضريحه وهذه ..."[٣].

قال الراوي:

طلبت إلى محدثي أن يأخذني لملاقاة **سيدة**، وأنا أردد:

" – أقسم: إن هذه المرأة أشرفنا جميعاً ."[٤].

إن الأديب محسن يوسف يقدّم (سيّدة) بصورة واقعيّة. إنها باختصار " نموذج للبطل الإيجابي الذي يصنع نفسه من خلال معركته ضد الحاضر البائس، فينمو وعيها من خلال الممارسة والمواجهة المباشرة"[١].

---

[١]- المصدر نفسه، ص٣٢.

[٢]- المصدر نفسه، ص١٦ – ١٧.

[٣] - محسن يوسف، مجموعة (**كالذكريات**)، ص١٦- ١٧.

[٤]- المصدر نفسه، ص١٧.

المرأة / الرمز: البطلة في معارك الزمن (سيدة معارك الزمن)

في عالم الكاتب محسن يوسف الذي خاض غمار جميع المدارس الفنية، يمزج بين معطيات هذه المدارس كلها للتعبير المناسب عما يشاء. ويبدو الرمز في أعماله منسجماً تماماً مع هذه المعطيات، والمرأة / الرمز لديه تتميز بسمات المرأة الواقعية والمحبوبة: (الصفات والملامح الأليفة، الكلام والدفء في المفردات، وغير ذلك) مما يوحي بواقعية شفافة، تتوشّح رمزاً شفافاً هو الآخر، وفي القصتين اللتين اخترتهما للمرأة / الرمز، يظهر أن البطلتين من لحم ودم، على ما تحتويان من مغريات الرمز.

في القصة الأولى (مجموعة صور للمواطنة ق) [٢]، يعرض الكاتب لهذه الأنثى، مجموعة صور تعبّر عنها وتمهّد بواقعية لدورها وما ترمز إليه، فهي أولاً جميلة جداً، ويعشقها الرجال، كما أنها تملك شجاعة الفرسان، وتفكّر بارتداء ملابسهم، والمشاركة في الحرب، وشوهدت في أثناء احتدام المعارك، تتجوّل بين الجنود الجرحى، تضمّد جراحهم وتبتسم لهم، وتبادلهم القبلات البريئة.

في صورة أخرى، تلتقي رجلاً يحمل سيفاً، كُتب على حدّه العريض عبارة (كلنا فداء ق) [٣].

يحاول هذا الرجل اغتصابها، لكنّها ترفض الاستسلام، (ق) هذه، تحمل رمزها بوصفها مواطنة مقاتلة، تخوض المعارك في سبيل من تحبّ، تتعرّض للاستباحة، غير أنّها تنبعث كالعنقاء من رمادها.

إنها القضية التي تُستغلّ وتُظلم من محبيها وأعدائها، وتبقى جاهزة للمقاومة، وصورها مرفوعة فوق كل الرؤوس، والقصة باختصار شديد هي مجموعة مواقف (أخذت شكل الصور) عن القضية العامة، تفضح الجهات التي تفيد من مواقعها ونفوذها، لتحقيق منافع شخصية خاصة.

في القصة الثانية (الذي غير وجه التاريخ)[٤]، نلتقي المرأة / الحضن الدافئ والقلب الحنون. هي الأرض التي تنجب ما لذّ وطاب من الثمرات والخيرات. والأرض هي الوطن / الحضن الذي يضم الجميع، والأم هي الأمة، والمفردتان هما شقيقتان في اللغة العربية، وأم الكاتب في القصة، أو الشخص الذي غيّر وجه التاريخ، أضفى على أمه هذه الصفات، فهي لا تموت، وإذا ماتت يموت كل شيء. إنها الأمة، البلاد والأرض، لنقرأ:

---

[١]- د.حسان رشاد الشامي، **المرأة في الرواية الفلسطينيّة (١٩٦٥-١٩٨٥)**، ص١٩٢.

[٢] - محسن يوسف، مجموعة (**عالم المواطن م**)، ص٣٤-٤٠.

[٣]- المصدر نفسه، ص٣٩.

[٤]- محسن يوسف، **الرباعية القصصية**، **قصة (الذي غيّر وجه التاريخ)**، **مقطع** (**آخر الأيام**)، ص٧٧- ١٠١.

" أمي لا يمكن أن تموت، لو ماتت يموت العالم، تموت الجبال والمدن والسواحل والفقراء والأطفال، وكل الأحلام الجميلة."[١].

والأم، قاومت وحاربت جميع الغزاة والأوبئة. لنقرأ:

" كانت أقوى من الرجال. أبينكم من حارب العثمانيين والفرنسيين والزعماء وباعة الوطن واليهود والوباء الأصفر والسرطان؟. في جسد أمي تجدون الماضي والحاضر والمستقبل..."[٢].

إنها: الرمز الأعظم لكل القيم التي يجلّها الإنسان...

إنّ استخدام الأديب محسن يوسف للرمز في بنائه القصصي لا يعكس "عجز اللغة في التعبير عن العالم الداخلي لأبطاله، أو هرباً من الواقع إلى عالم غيبي مليء بالأوهام والأحلام، ولكنّه عالج موضوعات واقعيّة حسّاسة، لم يكن بإمكانه التعبير عنها بوضوح ومباشرة؛ لأنها تتناول أوضاعاً سياسية قائمة لا يمكن معالجتها بوضوح.و لم يلجأ إلى الاتكاء على الرمز الفني الذي يجنح إلى الإبهام والغموض، بل لجأ إلى استعمال الرمز الشفاف القريب من الفهم والإدراك الذي يغني الرؤيا ويكسبها أبعاداً جديدة "[٣].

النتيجة

خلصت هذه الدراسة من خلال تتبع صورة المرأة ورصد أبعادها إلى أن الأديب محسن يوسف ركّز على إبراز صورتين متناقضتين للمرأة: أولهما نموذج المرأة المستلبة المستباحة المحاصرة بالأعراف والتقاليد والعبوديّة الجنسيّة، حيث تختزل الأنثى إلى جسد لإشباع شهوة الرجل، والعبوديّة الاقتصاديّة التي تشير إلى استغلال سلبيّة المرأة، وعدم فاعليتها للسيطرة عليها مادياً.

وثانيهما،عمد من خلالها إلى إبراز الصورة الإيجابيّة للمرأة بوصفها قوّة فاعلة ومؤثرة في المجتمع؛ ثارت على الواقع المتخلّف وكسرت قيدها بجرأة وشجاعة .

أما الملمح الأخير في هذه الدراسة فيتجلى في رمزيّة المرأة، إذ تمكن من شحنها بإيحاءات أسهمت في تعميق التجربة القصصيّة للكاتب، مبتعداً عن الرمز الفني الذي يجنح إلى الغموض والإبهام.

---

[١]- المصدر نفسه، ص١٠٠.

[٢]- المصدر نفسه، ص١٠٠.

[٣]- ينظر: د.أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، ص٢٩٨.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً:المصادر

١- تامر، زكريا، مجموعة (**دمشق الحرائق**)، ط١، دمشق: منشورات مكتبة النوري، ١٩٧٣.

٢- يوسف، محسن:

- **وجوه آخر الليل**، ط١، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٤.
- **معرض صور**، ط١، دمشق: وزارة الثقافة،١٩٧٧.
- **عالم الموطن م، ط١، اللاذقية:** مطبعة تشرين، ١٩٧٨.
- **الطريق الطويلة**، ط١، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب،١٩٨٢.
- **أحزان تلك الأيام**، ط١، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٨.
- **الوقوف على الرؤوس**، ط١، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩١.
- **اعترافات فارس الزمان**، ص١، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩١.
- **آخر الرجال**، ط١، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨.
- **الرباعيّة القصصيّة**، مجموعة" **كالزكريات**"، ط١، اللاذقية، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.
- **الرباعيّة القصصيّة**، مجموعة" **الذي غيّر وجه التاريخ**"،مقطع (**آخر الأيام**)، ط١، اللاذقيّة، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع

١- أبو هيف، د.عبدالله، **القصّة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة**، ط١، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٤.

٢- أسمر مرعي، د. رودان، **نظم العلاقات التقنيّة والمعرفيّة(قصّة التسعينيات أنموذجاً)**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠١٢.

٣- الشامي، د.حسان، **المرأة في الرواية الفلسطينيّة**، (١٩٦٥-١٩٨٥)، ط١، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨.

٤- حجازي، د.مصطفى، **التخلّف الاجتماعي سيكولوجيّة الإنسان المقهور**، ط٣، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦.

٥- أبو مطر، د. أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، ط١، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ٨٧- ١١٢

قراءة في أنساق الصراع الوجودي في نصوص من شعر المثقب العبدي

د.غيثاء قادرة*

الملخّص

تأتي هذه الدراسة لتؤكد حاجة الشعر القديم المتسم بقبول تعدد القراءات والتأويلات إلى قراءة جديدة تُظهِر النص بوصفه منظومة لغوية خاضعة لمستوى من التحليل وإعادة التركيب وقائمة في دلالاتها على أنساق متعددة ظاهرة أو متوارية في ثنايا النص الشعري؛ تُعايَن من تمايز الصورة والمعنى في بنية النص وهي تكسب النص طبيعته الجدلية، كما تبرز ثقافة الشاعر الجاهلي –المثقب العبدي- الحاضرة في أعماق الخطاب ومخزوناته الخفية.

يقوم البحث على قراءة أنساق الصراع الوجودي في شعر المثقّب العبدي، في ضوء دراسة نصّية تتخذ من الأنساق الظاهرة والمضمرة وسيلة تعبير عن ذات الشاعر المتصارعة وجودياً وأحكام الزمن.

ويذهب البحث، بعد معالجة النصوص المثبتة فيه، إلى أن دارس الشعر القديم لا يستطيع أن يبحث في أي موضوع من موضوعاته الفنية بعيداً عن أنساق الوجود و العدم فيه.

الكلمات المفتاحية: أنساق، الصراع، الوجودي.

مقدمة:

برزت الأنساق في شعر المثقب العبدي من البنى اللغوية المتباينة المعنى، المتقابلة، الظاهرة في رؤاها، المضمرة في معناها، التي تُظهِر في تباينها حالا من الجدلية والصراع الوجودي بين طرفين لا أهمية لأحدهما بمعزل عن الآخر؛ نشأ من جدلية الأنا البارزة، والآخر المضمر، في بيئة فرضت معطياتها نمطين من الحياة هما: الشعور بالوجود، والشعور بالعدم، وما يندرج تحتهما من ثنائيات نسقية متوائمة في المعنى، ومتعارضة؛ كنسقي الحضور والغياب، ونسقي البقاء والرحيل وغيرهما من الأنساق التي تؤكد أن تعارضها مكوّن مهمّ من مكوّنات النص الشعري، وهو أكثر قدرة بين الأساليب على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى، ما يكسب بنية التضاد في نصّ المثقب العبدي

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

الشعري، القائمة على الجدل والصراع بين طرفي الحياة والموات من جهة، وعلى الانسجام والتقابل بينهما من جهة أخرى، غنى دلالياً، وبعداً رمزياً. ففي تعارض الأنساق تشكيل أفق جديد للنصّ الشعري، تلتقي فيه صور شعرية زمانية ومكانية، تتعارض في أبعادها الدلالية، وقد تنسجم؛ لتشكل عالماً من جدل الواقع والذات وصراعهما.

تنبع **أهمية البحث** من أنّه لا ينظر إلى النصّ الشعري بوصفه ظاهرةً لغوية فحسب، أو ظاهرة فنية وجمالية، وإنما يُعنى، أيضاً، باستكشاف مضمر هذه الظواهر، وأبعادها الكامنة في تعارض هذه الأنساق.

ولا يعدم البحث – بغية إظهار أبعاد الأنساق المتعارضة في النصّ– أن يقرأ البنى الداخلية لها، ورموزها، للوصول إلى تجلية النصّ بدلالاته وجمالياته وصوره وأساليبه الفنيةوالتقنية والبنائية كلها.

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة نص المثقب العبدي الشعري، قراءة جديدة تقف على أبعاد التضاد النسقي البارز منها والمضمر، بوصف النص بنية لغوية جمالية يجتمع فيها الواقعي مع المتخيل، وتندغم فيها الذات الانسانية المحملة بواقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية بالموضوع الوجودي؛ لذا فالبحث معنيٌّ بالمضمرات النسقية، وهو محاولة جادة لقراءة جانب الصراع الوجودي المنتظم في نسق هذا الصراع الذي يظهر في سعي الشاعر إلى الدخول في التجربة الوجودية الفردية الداخلية القائمة على معايشة الواقع بعيداً عن مظاهر العدم.

ومن أهم الدراسات التي تناولت شعر المثقب العبدي بالدراسة، ولاسيما قصيدته النونية، دراسة الدكتور وهب رومية في كتابيه: **الرحلة في القصيدة الجاهلية، وشعرنا القديم والنقد الجديد**، وفيهما تناول صورة الناقة، ودلالات الرحلة. ودراسة الدكتور عدنان محمد أحمد بعنوان: **قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية**، المنشورة بالعدد ذي الرقم (١٣) من مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية لعام ١٩٩٨، حيث تناول فيها أبعاد صورة المرأة والناقة ورمزيتهما.

وتناول الدكتور يوسف عليمات في كتابه: **جماليات التحليل الثقافي**، مفهوم النسق الشعري القديم؛ مركزية النسق الضدي في الموضوع الشعري في ضوء موضوع الصراع.

تعتمد هذه الدراسة **منهج التحليل الثقافي** لقراءة شعرية الأنساق المتعارضة في شعر المثقب العبدي، وتأويل تشكيلات هذه الشعرية في البنية العميقة لشعره. وذلك وفق دراسة نصيّة تجعل من نصوص الشعر منطلقاً لرصد أنساق الصراع الوجودي. معتمدين في ذلك أيضاً على المنهج النفسي والاجتماعي والجمالي.

أما المباحث المدروسة، فقائمة في مجملها على فكرة الصراع الوجودي الكائن بين الذات/ الموضوع، أو بين الأنا/ الآخر، ويتجلى ذلك في الأنساق الآتية: نسق الغياب/ الحضور، نسق الرحيل/ البقاء، نسق اليباب/ الخصوبة، وينتهي البحث بنسقي الاستلاب/ التخطي والصراع القائم بينهما.

تمهيد:

تكمن شعرية النّص في الأنساق:المضمرمنها والبارز، والعلاقة الجدلية بينما يظهره النّصّ، وما يضمره، إذ إنّ لكلّ صورة شعريةبعداً ودلالةً، قد تكون واضحة بارزة حيناً، وعميقة خفيةحيناً آخر، تستقرأ من بين الكلمات وأبعاد الصور.وسبق أن "بنى النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه نوعين من الدلالة، هما: الدّلالة الصريحة، والدّلالة الضمنية، إذ تزداد أدبية النص كلمّا ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين، إذ نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصاً كاملا."[1]، أو قد نجد نصاً يستبطن نسقاً واحداً في فكرة تعتليه، وتضع عنواناً رئيساً له.

تتوزع فكر النّصّ الشعري ومدلولاته بين مظهرين أساسين، يشكلان نسقين متضادين، هما: نسق الإيجاب المتمثل بالحضور والقوة، ونسق السلب المتمثل بالهامشية والضعف، الأول: يعلي من قيمة المثقب العبديبوصفه إنساناً، ويؤكد تفرده، وحريته. وثانيهما: يقوده إلى البحث عن ذاته الضائعة في ظلّشعوره بالضعف والعدمية.

أمّا النسق فهومفهوم كامن بارز في بنية النص الشعري، يظهر رؤية الشاعر الجاهلي وثقافته الموروثة من اللاشعور الجمعي، الرافض لها أو المؤمن بها، والباحث عن مضاد لها، يستعيض به عنها، إبعاداً لثقافة الاستلاب وتمسكاً بثقافة النجاة والحياة."ويتحدد النسق عبر وظيفته، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ونقيضاً ومضاداً للعلني، ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد"[2].

وغالباً ما يترافق النسق مع نظيره المضاد الذي يستتر كامناً في خفايا اللغة، متوارياً خلف النسق البارز، الذي يعكس توجهاً مضاداً سعياً إلى جب النسق البارز.

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي **"قراءة في الأنساق الثقافية العربية"**، ٧١.

[2] المرجع نفسه، ٧٧.

الأنساق جمع نسق، وجاء النسقبمعنى:""نَسَّقَ" الشيءَ: نَظَّمَهُ، ونسّقه تَنْسِيقاً، و"التَّنْسِيقُ": التَّنْظِيمُ، وجعلَ الأمرَ "مُتَنَاسِقاً" و"نَسْقاً" و"نَسَقاً"، و"انْتَسَقَ": انتظمَ وكان على نَسَقٍ واحد، و"تَنَاسَقَت" الا شياءُ و"انْتَسَقَت" و"تَنَسَّقَت" بعضُهَا إلى بعضٍ: تتابعت، و"نَاسَقَ" بينَ الشيئينِ: تابعَ بينهما ولاءَمَ، و "النَّسَقُ" من كلِّ شيءٍ: ما كان على طريقةٍ ونظامٍ واحدٍ عام. احتواه السياق في داخله"[١].

الأنساق المتعارضة في شعر المثقب العبدي:

يختصر الكون ثنائية (ذات / موضوع)، يلتقي طرفاهاحيناً، ويتعارضان أحياناً كثيرة، وقد يتفرع منهما ثنائية: باطن/ ظاهر، خير/ شر، ظلام/نور، وجود/عدم. وبين كلّ ثنائية حاجز يفصل طرفيها المتصارعين، في سبيل إثبات كلّ طرف ذاته وتحقيق وجوده.

ومن أهمّ الأنساق المتعارضة التي برزت في شعر المثقب العبدي والتي عُدَّ التعارض والتكامل من أهم خصائصها:

١- نسق الغياب /نسق الحضور:

يتعالق نسقا الحضور والغياب ويتنافران داخل عالم من التناقضات والمتغيرات، أحد مكوناته:المكان الذي اختزل الزمان ومنحه شكل المهيمن على وجود الإنسان.

يقوم نص المثقب العبدي الآتي على نسقين متعارضين يصوران فلسفة الشاعر الذاتية تجاه ثنائية: الحياة والموت. هما نسق الحضور ونسق الغياب، مؤكداً حضور نسق الغياب، مقابل غياب نسق الحضور باكياً فاقداً حضور الذات المجسدة في فاطمة، المرأة التي يؤكد استلاب وجوده في انتفاء وجودها؛فيعاتبها ببالغ السخط والألم، ويتهددها، متوعداً، راغباً في عودة العلاقة واستقامتها بينهما، قائلا:[٢]

أفـاطـمُ قبلَ بينكِ متّعيني ومنعُـك مـا سألتُكِ أنْ تبـيني
فلا تعِدي مواعـدَ كاذباتٍ تمـرّ بهـا رياحُ الصيـفِ دُونـي
فإنّي لو تخالفنـي شِمالي خلافَـك مـا وصلـتُ بهـا يَمينـي
إذاً لقطعتها ولقلتُ: بِيني كـذلـكَ أجتَـوي من يَـجتَـوينـي

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: نسق.

[٢] **ديوان شعره**، ١٣٦-١٤١، رياح الصيف لا خير فيها إنما تأتي بالغبار والعجاج، الا جتواء: الكراهة والاستثقال.

يوجه الشاعر خطابه لفاطمة، المرأة- الوجود في حياته، طالباً منها دوام الحضور؛ لا متاعه، وإيناسه، والعمل على إحساسه بالذات بوصفها مكملة له، فتستبدل البقاء بالرحيل والحضور بالغياب.ويرجوها الصدق في الوعد، فهولا يحتمل الازدواجية في المواقف، ولا المراوغة، فإن كان الفراق كانت قساوة الحياة مترافقة مع ألم شديد /إذاً لقطعتها، ولقلت: بيني.../.يتناسب وأهمية المفارِق.

تظهر الآيات معايشة المثقب العبدي مفهومي المكان والزمان في نسق الغياب الذي تقوده معاني الفناء والاندثار ومقاومتها في آنٍ، وما ينضوي تحتها من ثنائيات أساسية تخلقها تعارضات، مثل: الحياة/الموت، السكون/الحركة، وغيرها من الثنائيات التي يختزن طرفاها صراع الإنسان في مواجهة الزمان.

وتوحي القراءة المتمعنة لهذا النّصّ بحقيقة أبعاد الصراع من خلال تضاد الأنساق، البارز منها، كانفطام الأنثى (فاطمة) عن حضوره، والمضمرة كحضور الخصب الساعي إليه، والمتجسد في فطم الفطم، وقطع القطيعة، وإحلال الوصال الذييصوّر فلسفة الشاعر ورؤيته الوجود.

يحاول الشاعر في ظلّ صراع وجودي إثبات الذات في الحرص على الثبات المتمثل في المتعة:/متعيني/ ففي المتعة إحساسبالوجود يخشى انعدامه.

في قوله:/ أفاطمُ قبلَ بينِك متّعيني/خطاب لغوي يختزن ثنائية الأنا الحاضرة الداعية لفعل المتعة قبل البين، و الآخرالغائب المنفطم من حياته، والمنقطع عن الزمن الحاضر؛ إذ تشير الأبيات إلى إهمال فاطمة الشاعر، وعزمها على الفراق، غير مكترثة فيما ستخلفه بعدها من آلام وأحزان قد يعيشها جراء غيابها.

تحضر فاطمة وتغيب، في حضورها الغياب وفي غيابها الحضور، إنّه التضاد الذي يولّد صراعاً وتوتراً بين نسقين أبرزا الصراع بين الذات والآخر، (البين/قبل البين، شمالي/يميني)، ويمثّل تأرجح الشاعر وحيرته بين الغموض والوضوح، وبين الظهور والاستتار، وبين القلق والضياع من جانب وتبيان حقيقة الأمور من جانب آخر.و/فاطم/، تلك، التي جردها من تاء التأنيث، سواء أكانت ذكراً أم أنثى تبدو شديدة الأهمية، لا لحضورها يعني للشاعر إمكانية الإحساس بالوجود، وهذا ما يعزز فكرة أن فاطمة أبعد من امرأة، فاطمة، في النص، هي الذات الشاعر التي يرغب باكتمالها حرصاً على اتصالها بالآخر، وسعيها إلى بناء عالمها الوجودي القائم في منظوره — الشاعر- على المتعة. "ولعل لغة النداء في مفتتح النص تجسّد على نحو واضح حقيقة الصوت الإنساني الباحث عن ثبات العلاقة الإنسانيّة،

أوثباتاالآخر الذي يسهم في حفظ النوع البشري وانسجام العالم الإنساني "[١]. ويؤكد ذلك نداؤه القريب /أفاطم/ الذي يضمر دلالة الحضور الغائب ويظهر دلالة الغياب الحاضر، ففاطمة قريبة من قلبه وإحساسه، حاضرة في خياله، غائبة عن مسرح وجوده. والمتعة التي يبتغيها المثقب ويحلم بالوصول إليها وبلوغ المراد منها، إنما هي محاولة تحدي الدهر الذي يحاول إثبات وجوده فيه، " ويسعى إلى الانتصار على غموضه، والتخلص من الغموض هو المتعة التي يبتغيها المثقب ويرهن عمره لها، ولا يرى لحياته نفعاً إذا لم تتحقق "[٢]. لذا تغدو اهمية فاطمة كبيرة.

ففي سعيه الرامي إلى طلب المتعة، /متعيني/، يجهد الشاعر للوصول إلى نسق الحضور والإحساس بالوجود؛لأن في المتعة حضوراً نفسياً، ووجوداً ذاتياً، يدحض الإحساس الغياب؛ لذا يسارع الشاعر إلى مقابلة القطيعة بالقطيعة؛ من خلال تمرده على الغياب المحتّم وصولا إلى الاتصال الروحي بين الأنا/الشاعر- والآخر/فاطمة. إنه يرفض استلاب الذات من قبل البين/الوعود الكاذبة، ويسعى إلى التحدي، وذلك واضح في ثنائية: بينك/متعيني، (البعد-الجفاء-الفناء مقابل المتعة -الحضور -الحياة) التي تستحضر نسق المتعة والحياة بعيداً عن البين- الفراق والموات.فجاء نداؤه صوتاً إنسانياً يريد به ديمومة الحياة واستمرارها، محذراً من الفراق والتوتر الذي يصنع التحولات، ويسهم في تصدّع العلاقات الإنسانيّة. كما يرفض الشاعر الفراق والوعود الكاذبة والاستسلام وكل ما يهدد استقراره النفسي.

تختصر هذه العبارات (أفاطم، لا تعدي، تخالفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعاتها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وتمنع، وقطع)، (وصال- متعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة -الغياب.

يتوالد من نسق الغياب الرئيسأنساق فرعية تؤكد مستوى القهر الذي بلغ ذراه جراء تعرض الشاعر للقطيعة، التي تضاف إلى قطيعة فاطمة - الوجود الذي صارع فيه الغياب، ويأتي في مقدمتها صورة الذراع المهددة بالقطع إذا ما خالفت قرينتها، مؤكّداً أن لو حصل هذا الانقطاع بين شيئين متصلين دائماًكالذراعين-مثلا -لسعى إلى تفعيل القطع، وفصلهما بعضهما عن بعض فصلا أبدياً؛إذ تشكل ثنائية / تخالفني شمالي — ماوصلت بها يميني/ تضاداً من نوع آخر، فاليمين أساس من الجسد، وكذلك الشمال، وفاطمة بمنزلة القطعة من الجسد.إنّهما رمز الحضور الذي قد يغيب إذا ما غابت فاطمة.

[١]، د.يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ٨٤.

[٢]د.عدنان محمد أحمد، **"قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية"**، ١٤.

يرغب الشاعر في تغييب نسق الاستلاب الوجودي القائم في قطيعة فاطمة، التي تحمل في جذرها اللغوي معنى البعد والفطم، بعد أن أودى به الشعور بالعجز، بفعل الغياب، إلى قوله: /لوتخالفني شمالي ما وصلت بها يميني/، /إذاً لقطعتها/، / كذلك أجتوي من يجتويني /.فبادل القطيعة بالقطيعة والسّوء بالسّوء.

يتقدم نسق الغياب (شعور الشاعر بالعجز) على نسق الحضور (محاولة إثبات القدرة)، واحتمال الخلا فبالوعد هو الفجوة ما بين النسقين، التي تؤكد رغبةالشاعرفي الوصال والحضورعلى التقدم فالبروز، في صورة تنمّ على العمق الذي بلغه قهر الغياب في نفسه.

لقد ولد صراع نسقي الحضور الغائب، والغياب الحاضر تناغماً وانسجاماً بين الثنائيات الضديّة، (تخالفني شمالي /– ماوصلت بها يميني).(لقطعتها/ ولقلت بيني) (أجتوي / من يجتويني). إذا أمعنا النظر في هذه التقابلات النصّية وفي لغتها ضمن إطار الأنساق المتصارعة وجودياً نرى أنّ فاطمة هي قناع لما وراء الظاهر، أو هي نسق يجسد مفهوم الزمن الذي يأخذ من الموجودات ما هو الأهم، الزمن الذي أخذ الشباب والفتوة والجمال و الحبّ والمتعة، وبعث بالهجر والقطيعة. وهذا النسق، في حقيقته، يمثل رؤية الطرف القوي ممثلا بالدّهر الذي يسلب وجود الشاعر، والهزيمة التي تعتريه جراء القطيعة التي يعيشها.

يتضاد عا لم الحقيقة – نسق الغياب مع عا لم الخيال – نسق الحضور، و يتصارعان لإثبات الوجود، وتحقيق هدف السيطرة على واقع زماني فرض سطوته، وأشاع الفرقة التي تلاشت بفعلها مظاهر المتعة كلها.

تختصر هذه العبارات (أفاطم، لا تعدي تخالفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعاتها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وتمنع، وقطع)، (وصال– متعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة –الغياب.

ففي (أفاطم ــــ لا تعدي –خلافك ما وصلت - لقطعتها) بُنى لغوية تختزن ثنائية الحضور والغياب، حضور الأنا الداعية إلى البقاء؛ لأنّ في حضورها حضوراً له. وغياب المدعو–فاطمة، وما بينهما من منطقة وسطى، هي مرحلة التهيئة للرحيل، أو ثني الشاعر عنه، وهي النسق الثالث الغائب، والذي يعد جسر عبور إلى إحدى ضفتي الحضور أوالغياب.

تتفجّر الدلالات المضمرة المتعارضة والدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تمليهما نفسية الشاعر و عالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير

ومحو عالم الآخر الخارجي لبناء عالمه الذاتي. ويجلي إيقاع الأبيات تساوق نسق النفس الواثقة من حدوث الانقطاع، مع معطيات الصورة الشعرية، إذ تستوعب الياء الممدودة إيقاع النفسالتّعِبة، المخرجة آهاتها وأناتها، في قوله:

فإنّي لو تخالفني شِمالي   خِلافَك ما وصلتُ بها يَميني

إذاً لقطعتها ولقلتُ: بِيني   كذلكَ أجتَوي من يَجتَويني

يقدم الشاعر في أنساقه المتضادة رؤيته عالمه المحيط، والتي تتصادم بشكل حاد مع رؤية الآخر – الزمن، سالب الخصب ومبعث الجفاف. والقضية الرئيسة التي تسعى المفارقة إلى كشفها تكمن في محاولتها معاينة الحياة الإنسانية من زاوية التضاد، فالإنسان حين ينعم النظر في موضوعات معينة في الحياة كفلسفة الحياة والموت مثلا فإنّ عقله ينشغل بهذه الجدلية ومفارقاتها المتنامية.

تضمر المفارقة في بنيتها الرئيسة كلّ ماهو إشكالي ناجم عن التوتر بين نسقين متضادين، النسق السائد البارز والنسق المضمر، ونتيجة لتعارض هذين النسقين قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، أو هو عالم العبور بين النسقين، أو هو النسق الثالث الذي" يتكون من نظامين لايمكن أن يتآلفا، ينشط الأول منهما في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات"[١]، وقد اقتنع الشاعر بأهمية بلوغه والوصول إليه، فإذا لم يكن الوصال مع فاطمة لا يجب أن تكون القطيعة؛لأنه يريد ولوج عالم الإحساس بالذات بعيداً عن شعور الغربة والتمزق، وصولا إلى الطمأنينة.

٢- *نسق الرحيل/نسق البقاء:*

الرحيل نهج فرضته البيئة الجاهلية، وانتهجه الجاهلي مرغماً، حتى غدا ثقافة تخطٍّ من جهة، وثقافة يحلم بتخطيها من جهة أخرى. فهو هاجس أثقل حياة الشاعر، وأنهك عقله، فبحث طويلا عن وسيلة لإبعاد ثقافة الشعور بالهزيمة والاستلاب الذاتي، لكنه فوجئ بقوى القدر، التي أظهرت إحساسه بالموات في كلّ لحظة، فوقف موقف الحائر المستلَب.

وتمكّننا أبياته الآتية من تشوف مأساة انطفاء الوجود الإنساني عبر شعوره بالتناهي في رحيله، أو رحيل من أحب عنه؛ ومحاولته تخطي حس الانطفاء عبر وقوفه في المنطقة الوسطى، أو منطقة شبه التضاد؛ إذ يقولوحس القلق والضياع يسوره، وتوقه إلى استيضاح الأمور وتجليتها واضح في لغته:[٢]

---

[١] د. سي مبوبك، **المفارقة**، ١٠٨.

[٢]**ديوان شعره**، ١٤٢-١٤٩.ضبيب:موضع، الصحصحان: ماإستوى من الا رض، الوجين: ما غلظ من الا رض وصلب، شراف: اسم مكان، الهجل: المطمئنمن الأرض، نكبن: عدلن، الذرانح: نهر بين كاظمة والبحرين.فلج:اسمبلد،

لِمَـــنْ ظُعُـــنٌ تَطَلّعُ مِـــنْ ضُـــبَيْبٍ ... فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الـــوَادِي لِـــحِينِ
تَبَصَّـــرْ هَـــلْ تَرَى ظُعُنـــاً عِجَـــالا ... بِجَنْبِ الصَّحْصَحَانِ إِلَـــى الـــوَجِينِ
مَرَرْنَ عَلَـــى شَرَافِ فَذَاتِ هِجْـــلٍ ... وَنَكَّـــبْـــنَ الذَّرَانِـــحَ بِالْـــيَـــمِينِ
وَهُـــنَّ كَـــذَاكَ حِيْنَ قَطَعْـــنَ فَلْجَـــاً ... كَأَنَّ حُدُوجَـــهُنَّ عَلَـــى سَـــفِينِ
يُشَبَّهنَ السَّفِينَ وَهُنَّ بُـــخْتٌ ... عُرَاضَـــاتُ الأَبَاهِرِ وَالشُّـــؤُونِ

يتعارض النسقان، لِيُظهِر أحدهما الآخر؛إذ يفصح نسق الخصب واليناعة والرواء والحياة –ظعن جميلات، راحلات – عن نسق الموت الكامن في الذات والمتجسِّد بالرحيل –خرجت من الوادي لحين–، فالظاعنات لسن إلا تجسيداً لفاطمة رمزالوجود الضائع من حياة الشاعر، والتي يصارع قوى الشر للحصول عليها.

يتضاد نسق الذات الغائبة، الراحلة–الظاعنات، مع نسق الذات الحاضرةالباقية– الشاعر التيتستمد حضورهامن جعب الماضي القابع في الذاكرة، (كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ على سَفِينِ).لتخلق جسر عبور إلى عا لم الإحساس بالبقاء في بعث الحياة من جديد.وهناتتضح فجوة التوتر أو المسافة التي تتوسط النسقين، والتي يجهد الشاعر لبلوغها، دحضا لنسق الاستلاب الوجودي الكامن في الرحيل.وفيها يظهر سعي الشاعر إلى معرفة مكان الوصول بعد الرحيل.

ويبرز تحدي نسق الرحيل بنسق البقاء من خلال تحدي المكان الزمان.ففي ذكر الأمكنة التي سلكتها الظعائن، / الصحصحان، الوجين، شراف، ذات هجل، فلج/، غاية يرمي إليها الشاعر، وأهمية تكمن في تحدي الاندثار وتغييب نسق الفناء، فهو يعيد خلق المكان المندثربذكر اسمه تحدياً لنسق الرحيل، وصرعاً له، "إذ إن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق، فالأشياء لا توجد إلا حين يستوعبها الا داك البشري "[١]، ويكون لها أثرها البالغ في النفس.وقد يكون ذكر الأماكن "تعويذة يذكرها المثقب لحماية الظعائن منالشرور المحتملة "[٢]، أوربما هي" ضرب من الرقى، وإلحاحالشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر. "[٣].

الحدوج: مراكبالنساء، البخت:الا بل، عراضات:عريضات الظهور، الشؤون.ج.شأن، وهي شعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع إلى العينين.

[١]– ريتاعوض، **بنية القصيدة الجاهلية**، ١٨٩.

[٢]– عدنان محمد أحمد، **قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية**، ١٥.

[٣]– مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ٦٢.

وتُجلي صورة موكب الظعن نسق الرحيل، وذلك في الوحدات التي تصور حركة أشكال الحياة التي تصارع من أجل البقاء: تطلع / فما خرجت، ، مررن / نكبن، قطعن فلجاً /على سفين، الصحصحان /الوجين؛ يضاف إلى ذلك القيمة الدلالية التي تحملها أسماء الأمكنة في تضادها، فالصحصحان يتضاد مع الوجين، الانخفاض يتضاد مع الارتفاع، وكأن الشاعر ممزق بين ماهو عال – ظاهر بارز في الوجود و ما هو خفي مضمر، وفي هذه الحيرة يعيش الشاعر نسقاً ثالثاً بين النسقين، أو مرحلة انتقال من المعلن الظاهر، الرحيل إلى المضمر المستتر، البقاء. إذ يختزن التحول طرف التضاد الأول من الثنائية، ويعتمر التحول الطرف الثاني، وما بينهما جسر عبور فيه يتضاد الحاضر مع الماضي ليثبت الزمن في المكان ويستوي فيه ماكان غليظاً.ويؤكد اسم المكان (ضبيب) أنه مفعول به لفاعله القاسي- الزمن — فهومن أخرج الخصب من الوادي، الأرض المنبسطة التي يسعى الشاعر إلى بقائها منبسطة؛ لأنّها رمز لانبساط النفس.

على الرغم من وجود فجوة التوتر التي تفصل بين طرفي التضاد/الرحيل —البقاء/ وهي الحالة النفسية الشعورية التي تجتاح ذات الشاعر وتجعله يعيش الحالة الوسطى، أوالمسافة الكائنة بين الرحيل والبقاء، بين حس التخطي، وحس الحلم بالتخطي.وهذا ما يثبت أن"الضديّة خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه."[١]

يعيش الشاعر -إذن- ثقافةاستلاب الخصب، ويشهد انقلاب الاستقرار إلى تحول.لقد شكلت أداة الاستفهام /لمن؟/ دفقة دلالية ابتعدت عن الوظيفة النحوية إلى وظيفة دلالية، هي تصوير النفس الفاقدة مَنْ رحل، ـــفـــ/لمن/ ليست سؤالا ينتظر منه الشاعر جواباً، إنما أداة استنكاروتعجب وتصوير، أوحت بتمزق ذات الشاعر، وأضفت جواً من الحزن، إذ كشف سؤاله الإنكاري /لمن ظعن تطلع؟ /قلقه إزاء غياب نسق الأنوثة ما يعني— في ثقافته ووعيه – إفناء الخصب وفقد الحياة.ما يؤكد تعلق الشاعر بالنسق الأنثوي المجسد صورة من صورالحياة القائمة على الخصب والبقاء الإنساني.

ويتجسّد الإحساس بالصراع الوجودي في رؤيا الشاعر المتوترة القلقة للوجود الإنساني، التي تعمل على اتساع الهوة النفسية بين النسقين، فيختزن كل نسق منهما علاقة ضديّة بين ما تظهره الصورة من رحيل وفراق، و ما تخفيه من شعور يؤكّد وعي الشاعر حالة الانفصال عن الذات.

يسيطر هاجس الغياب على الشاعر، وهذا واضح في الأفعال:/علون- هبطن- مررن- نكبن- قطعن/التي تؤكد حركة الرحيل، ارتقاء فهبوط، تخطٍّ وتجاوز معاناة، وكأنّ في سير الظعائن طوافاً

---

[١] كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ٧١.

يسعى إليه الشاعر، فهو رحيل لأجل البقاء. على الرغم ممّا نلحظه في هذا النسق من رحيل، فإنّنا نرى إصرار الشاعرعلىالتخطي، وسعيه إلى إبقاء ما يريد واضحين في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الخصب من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

وفي تشبيهه المواكب بسفن، /كأَنَّ حُدُوجَهُنَّ على سَفِينِ /، تأكيد حيرة الشاعر وقلقهوتوجسه الخطر المحيق بالظعائن اللواتي امتطين جمالا عريضة الظهور، مانحة الراحة الجسدية لهن، سالبة الراحة النفسية، فهي باعثة على القلقو الاضطراب لدى الشاعر. وقد تكون رحلة هذه السفينة هي رحلة اللاشعور الجمعي الجاهلي، ورحلة الفكر الجاهلي في رؤاه، وتأملاته البعيدة في الغيب، حيث ينتظره وجود من نوع آخر، وقد رأى د. مصطفى ناصفأن: " تخيّل الظعائن في سفن ضرب من الرّؤى الجماعية التي تدلّ على مخاوف الجماعة، وآمالها، حين تفكّر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة"[١]؛ لأنّ القلق على الوجود يجتاح تلك الجماعة، إنها الرحلة من مرحلة إلى أخرى، من عالم وجودي إلى عالم آخر يتضاد معه في الظاهر والباطن.

إن تشبيه الظعائن بالسفين نسق مضمر يحاول الشاعر جاهداً إظهاره، فهو جسر العبور من عالم الضياع إلى عالم اللقيا، وهورحلة من عالم المجهول إلى عالم الوصول بر الأمان، والحلم بالاستقرار.

فالسفين مواكب الجمال السائرة على رمال تشبه في تماوجها أمواج البحر، وفي تمايلها تأرجح وتمايل يشيان بحس الضياع والحيرة والتمزق الذي يجتاح الشاعر.الحيرة بين الشعور بالأمن والشعور بالضياع، والتمزق النفسي بين حس الوصول والاستقرار وحس الضياع، فالبحر في الشعر الجاهلي – غالباً – ما يرمزإلى الضياع والابتلاع. وصورة السفين الراحل هي النسق الأشبه بالمضاد، أو الفجوة المتوترة بين النسقين والتي يسعى الشاعر لردمها وصولا إلى المبتغى.

/ تَبَصَّرْ هَلْ تَرَى ظُعُناً عِجَالا بِجَنْبِ الصَّحْصَحَانِ إلى الوَجِينِ/.

وعلى الرغم ممّا نلحظه في نسق الرحيل من آلام وآهات نفس، فإنّنا نرى إصرار الشاعر وسعيه في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الخصب من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

إنّ مراقبة الشاعرومتابعته الدقيقة موكبَالراحلين، وحركتهم يشي بتطلعاته الحالمة إلى إعادة الاستقرار، والتشبع بالخصب، وتحويل المتحرك إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانيّة في عالم الضياع إلى رحلة في عالم معلوم.فرحلة الظعائن طموحات يسعى إليها الشاعر، فالإحساس بالجمال لا يمكن أن

[١] قراءة ثانية لشعرنا القديم، ٦٢.

يكون إلا في عالم الحضور أو الوجود، في حين يغدو المضي في عالم المجهول ضربا من الإساءة إلى هذا الجمال الإنساني وعلامة من علامات الفقد.

لقد بدت المفارقة ماثلة بين الموت والحياة بفعل التصوير الدقيق لحركة الظعائن، وقد كان الشاعر يهدف من خلق هذه المفارقة إلى إعلاء قيمة الحياة بإبراز التشبث الإنساني بها، عن طريق ابتداع التحول ورحلة الكشف.ولا غرابة في أنّ شعور الراحلات- الظعائن بأثر المفارقة يظهر بصورة دالة من خلال فكرة الخصب الموجودة في بنية النصنفسها. فالظعائن، كما يبدو، تغادر المكان المعرفة/الماءإلى مكان آخر مجهول، وهذا التحول يدل على رفض الظعائن الحياةفي مكان معلوم ينذر بالخطر والموت، في حين أنّها تتمسك بالحياة /الماء حتّى لو كانت في مكان مجهول.

كان المسوغ لهذا التحول من الماء إلى الماء في رحلة الظعائن ناجماً عن شعور الظعائن بالعطش النفسي الذي يهدد حياتهن، أو تحمله معهن للتذكر في سيرهن نحو المستقبل.

وتأسيساً على هذا، فإنّ صوت الشاعر المستصرخ المستنجد المتمسك بالمكان وحدوده /ضبيب- الوادي- ذات رجل – الذرانح- فلج/ يوظّف صورة المرأة، بوصفها نسق فرعي، بما تتضمنه من دلالات رمزية متعددة، للكشف عن رؤيته الحياة والمجتمع والتجربة النفسية التي يعبر عنها، ويتحدد نسق المرأة بما يسبغه عليه الشاعر من دلالات. فالمرأة رمز من رموز الخصب المتمثل في الولادة والتجدد والعطاء.

يسعى الشاعر إلى إظهار حدة المفارقة بين الموت والحياة، وهو يقدّم عبر هذه المفارقة رؤية ثاقبة متبصرة لما سيؤول إليه رحيل الظعائن، وقد برع في إضفاء الصفات الجمالية على المجموع المؤنث؛ لأنه مصدر الجمال وجوهر الخصب في الحياة الإنسانيّة. الظعائن هي رمزلحس الضياع الذي يعتري الشاعر، وحلمه بالتخلص من هذا الشعور وصولا إلى إحساس الأمن والأمان بعيداً عن عالم القلق، على الرغم من إدراك الشاعر بصعوبة إدراك المراد، فهو صعب المنال، /فما خرجت من الوادي لحين/، وهنا يعتريه القلق من جديد ويحاول التخلص من شعوره هذا بتحدي الزمن متخذاً من قوة الناقة سبيلا لذلك. وقد تكون الظعائن" أشبه بالطموحات والمعاني التي يجري المرء خلفها، ويجري وينفق السنوات سعياً، ولكنه لا يقبض عليها".[1]

٣-*نسق القوة/نسق الضعف:*

[1] - عدنان محمد أحمد.**قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية**، ١٦.

سعى شاعرنا إلى امتلاك القوة، وصارع لتحقيقها، إثباتاً لذاته وإحساساً بالوجود. فاستشعر القوة في مواجهة قوى الدّهر درءاً للفناء، ورأى القوة في تخطي الضعف، و إمضاء الهم، أوتسليته على ظهر ناقة قوية صابرة صلبة متماسكة، تؤكد في حضورها تمسك الشاعر بأفكار البقاء والثبات، والرغبة في الصمود والصلابة وتجاوز المحن والصعاب؛تحريراً لنفسه-الشاعر-من الشعور بالحزن و الغبن.

كانت الناقة خير مجسد لذات الشاعر الحالم بالقوة والتحدي، ومعادلا نفسياً له، أشبعت ذاته التائقة إلى الإحساس بالوجود، عبر التحدي والسرعة.

تشكل الناقةنسقاً رئيساً في الصراع بين طرفين سعياً إلى تأكيد مظاهر القوة، وصولا إلى فكرة الانتصار على قوى القهر والموت، "إنها القناع الذي تختاره الذات، وهي تعيش تجربة التحدي. من هنا هذا التأكيد على تجميع صور خارقة، وتجليات عجيبة، يمتزج فيها القول بالمحاورة، والحركة بالمناولة، فيغيب بذلك الوجه الحقيقي، وتتّحد الذاتان معاً، فتذوب الفوارق، لتكون التجربة واحدة، والصراع متشابهاً، لا تستطيع أن تميز فيه الوسيط من القناع، و الأصيل من الدخيل، فالكل يجابه ويصارع مختلف التحديات "[1].

يتأمل الشاعر ناقته ويسهب في وصفها، متعجلا إبراز قوتها اللازمة للتحدي ومواجهة الصعاب، ضماناً لاستمرارية وجوده، ودحراً لنسق الضعف الذي استشعره جراء رحيل الظعائن.هي ناقة صلبة، آمنة من عثرات الدهر، رغم قلقه، في قوله:[2]

فَسَلِّ الهَمَّ عنكَ بذاتِ لَوثٍ ... عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ
بصادقةِ الوجيفِ كأنّ هرّاً ... يباريها ويأخذُ بالوَضينِ
كَساها تامِكاً قَرِداً عليها ... سَوادِيُّ الرَّضيحِ مع اللَّجينِ
كأنّ مواقعَ الثَّفِناتِ منها ... معرّسُ باكراتِ الوِرْدِ جونِ
يُجِذُّ تنفُّسُ الصُّعَداءِ منها ... قُوى النّسعِ المُحَرَّمِ ذي المُتونِ

---

[1]- حسين مسكين. **الخطاب الشعري الجاهلي**، ٧٩-٨٠.

[2]- **ديوان شعره**، ١٦٥-١٩٠، العذافرة:الناقة القوية الصلبة، القيون: الحدادون، الوجيف: ضرب من السير، الوضين: حزام الرحل، سوادي الرضيح: أي تعلف بالنوى المدقوق، تامك: سنام مشرف، قرد: ملبد بعضه على بعض، الثفنات:الركبة، التعريس:النزول آخر الليل، أو أوله، الورد:الماء الذي يورد، باكرات الورد:مبكرات إلى الماء، جون:سود.، يجذ:يقطع، تصك:ترمي، مشفتر:الحصى المنفرق، الجؤجؤ: الصدر، الغوارب: الا مواج، الحدب:ارتفاع الموج، البطين: الواسع البعيد.

تَصّــُـكُّ الجــــانبيـــــنِ بمُــــشفَترٍّلهُ صوتٌ أبحٌ مـــــن الـــــرنيـــــنِ

يشُـــقُّ الماءَ جؤجؤها، وتعلوغـــــوارِبَ كـــُــلِّ ذي حَدَبٍ بَطِـينِ

يرى المثقب العبدي في ناقته نسقاً بارزاً يظهر القوة عنواناً، يخالف النسق المضمر الكامن في أبعاد السرعة المنجية من غياهب الزمن المدمر في مجاهل الصحراء، بعد أن فرغ المكان، وعاث فيه الزمان.

تكمنالقيمة الدلالية للقصيدة والعلاقات الداخلية التفاعلية فيها فيمكونين بنيويين تقوم عليهما الأبيات، هما النسقان المتعارضان: نسق الضعف ممثلا بالهم البارز، ونسق القوة الأبرز، وهي مفارقة تقوم في أساسها على التغاير والتعارض بين ثقافتي القوة و الضعف، فالشاعر يرمي، وفقاً لنسقه الثقافي، إلى تشكيل عا لم القوة، وقد ترتب على هذه المفارقة توجه نسق القوة إلى تحجيم نسق الضعف.

تتحرك الأبيات في إطارين من تصورات الذات، فالدهر تارتان:إحداهما موت، والأخرى كفاح من أجل البقاء.وكلتاهما مأساوية، فالكدح-أيضاً- صورة من صور العذاب والشقاء الساعي إلى تحقيق السعادة ببلوغ المراد.

يمضي الشاعر في توليد الثنائيات المتضادة التي تمثل تعارضات أنساق (الأنا /الآخر –الضعيف /القوي –الغالب/المغلوب) وغيرها في سياقات لغوية ظاهرة ومضمرة، مثل: (الهم/ذاتلوث–الهم/مطرقة القيون–صادقة الوجيف/هراً – تامكاً/ سَوادِيُّ الرَّضيحِ مع اللَّجِينِ– مواقعَ الثَّفنات/ باكراتِ الوِردِ جونِ)، وتختصر الأنا (الناقة، بديل الذات – ذات لوث) النسق الأقوى، الأكثر حضوراً وتميزاً، وتعكس محاولة الشاعر تحدي الزمن –الآخر، بالقوةالتي هي أساس الناقة، (كمطرقة القيون) كناية على الصلابة والقدرة والمواجهة، والسرعة، حتى إن هراً (يباريها)، وهنا يتفرع من النسق الرئيس نسق فرعي، وهو نسق الخوف الداعي إلى السرعة، والناقة في طبيعتها لاتوصف بالسرعة، وهي –هنا- تسرع مكرهة، فهي تريد الخلاص، والنجاة من زمن غادر، وهذا ما يفسر سرعتها، وهنا مكمن النسق المتواري، الخوف دافع للسرعة وصولا إلى ضفة النجاة، والإحساس بالضعف دافع إلى الإحساس بالقوة، والشعور بالقلق والتوتر، والنفور دفعها إلى الهرب من واقع مستلب إلى واقع أكثر إيجابية.

تتعدد الصور وتتكثف الأبعاد التي تشير إلى" أن الواقع "المؤرق بحلم القوة هو الذي حفَّز المثقب العبدي، ودفعه دفعاً إلى البحث عن الصلابة"[١]، ففي عبارة/ عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ /نلمح أبعاد القوة والإصرار والقدرة على المقاومة، تمكيناً للناقة -الشاعر من إزاحة الهموم والتغلب على الصعاب في

---

[١]- وهب أحمد رومية. **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ، ٢٢٥.

تشكيل يتجه صوب الضخامة والصلابة والنشاط الجسدي/كأنّ هرّاً يباريها ويأخذُ بالوَضين/، تعزز صورة الهر المباري نسق التحدي والقوة.

يظهر النص الوضع النفسي للشاعر في لحظة أزمة تأتي فور هذا الخروج في واحدة من أكثر الصور غموضاً وإيحائية، /كأنّ هرّاً يـباريهـا ويـأخـذُ بالـوَضـين/؛ إذ تعبر عن جهد الشاعر في عبور نسق الضعف من حالة المغلوب إلى الغالب. والهرّ الذي يحاول مباراة الناقة يرمز إلى الدهر الذي حاول خدش الشاعروتعذيبه حين حرمه أنثاه. إنّه تجسيد للصراع الوجودي المعيش الذي يحاول الشاعر تخطيه وصولا إلى القوة والصلابة، و الإصرار على الوجود عبر الحركة والنشاط وحسّ الخصوبة. وهو يستحضر الصور الدالة على قوة الناقة وأبعاد القوة:

يجُذُّ تنفسُ الصّـُعداءِ منها قُـوى النّسـعِ المُحَرَّمِ ذي المُتونِ

ففي تنفسها المتواتر المتتابع صعوداً فنُزولا ثنائية ضدية، امتلاء فإفراغ وما بينهما من برهة زمنية، تُشكل نسقاً فرعياً متوارياً، يتم فيه تهيئة الجوف للامتلاء، أوجسرعبور يصل حالة الشهيق بالزفير، ويظهر الخوف والقلق اللذين يعتريان نفس الناقة ويقودانها إلى سرعة يكاد ينقطع معها النَّفَس. ويكثف الفعل/يجذ/ قوة النفَس ومفعوله في الصدر، الذي يضيق به لدرجة تتقطع معها السيور الجلدية المحيطة بالجوف. وهذه الطريقة في التنفسدليل خوف وهرب، وحنق واضح على زمن أذاق الناقة -الشاعر المر، وفي سرعتها ترطم الحصى بقدميها محاولة تكسيره، حتى تصيب جانبيها دليل هروب أيضاً.

والحصى هي نسق الرحيل، عوائق الطريق أو عثرات الزمن التي تحد من متابعة الناقة المسير، والتي تحاول الناقة جاهدة تفتيتها، مصدرة صوتاً شجياً حزيناً، /أبح من الرنين/، في إيقاع حزين يطارد الشاعر في رحلته. الناقة دائمة الفرار من مرارة الزمن وقساوة الحياة، هاربة من العطش إلى عالم الارتواء، (باكراتِ الوِردِ جونِ)، بعد أن أرّق السواد النفسي والكوني الشاعر، وحدّ من إمكاناته، فبحث عن البياض في غياهب السواد.

هكذا يتمثل تضاد الأنساق في صورتين ذاتيتين حادتي التضاد والتعارض بين عالمين:عالم البطل المندفع في غربة الوجود في جسد الطبيعة الخشنة الواعدة وعالم الإنسان المستسلم.

وما ابتداء الشاعر قصيدته بفعل الأمر/سَلْ/، إلا تأكيد لرغبته في الانعتاق من نسق الهم وحس الانفطام الذي اعتراه جراء ابتعاد فاطمة عنه. فالناقة تمثل -هنا-ثقافة العمل، فبعد الحزن الذي اعترى الشاعر في مشهد الظعائن يقرر تغيير المسار إلى مسار إيجابي وفاعل.

وقد تجلى هذا التضاد الحادّ بين القوة والضعف في قوله: /فسل الهم عنك بذات لوث/، يجسد الفعل "سلّ" أعلى درجات الفاعلية مناهضة للسكون/الهم/، لارتباطه بوجودالذات الباحثة عن كينونتها. وانطلاقاً من هذا يتجلّى الدعم الإرادي الذي تولّد من مشاعر الضعف /الهم، ومسلاته: ذات لوث/، فسعي الشاعر إلى جبّ نسق الضعف وإحقاق نسق القوة في دائرة الصراع كان كبيراً.

لقد ضخم الشاعر نفسه - نسقه، /كأنّ هراً يباريها، كساها تامكا، كأنّ مواقع الثفنات/، وجعل منها نسقاً قوياً مستقل الأنا يتصادم مع نسق الدّهر.

وتشي الأفعال المضارعة التي تتعاضد في خدمة فكرة المواجهة عبر النشاط والعمل، / يباريها، يجذ تنفس الصعداء منها-تصك الحالبين بمشفتر -يشق الماءجؤجؤها ويعلو/ بمعنى القوة الحقيقية التي يواجه بها الشاعر تجليات الغياب الذاتي. فهي تحمل في إشاراتها دلالة التصادم والصراع في الحياة بين نسقي الرحيل والبقاء والقوة والضعف.وتؤكد تبنيه القوة الحقيقية في مواجهة غياهب الدهر.

يغدو نسق االناقة-هنا-تحدياً وتجاوزاً لكل ما من شأنه إعاقة حركة الذات، وحريتها، ويبدو الشاعر قوة فاعلة منفعلة مع الوجود لتحقيق الذات، عبر صورة الناقة المواجِهة الفناء، معتمداًتعارضات رئيسة في نهجه كـــ:استسلام/مقاومة هزيمة/ انتصار، الثنائيات التي تختصر فكرة انهزام الضعيف وسيطرة القوي، سل الهم/ذات لوث، باكرات الورد/جون.

يؤسس نسق القوة طرفاً في جدلية الصراع لمواجهة الضعف، وتبدو الناقةحاملا رئيساً لهذه المواجهة، و معادلا نفسياً للشاعر الباحث عن ذاته، فهي أداة لمواجهة تحديات الحياة.هي نسق حاضر قوي يتضاد مع نسق المرأة الغائبة التي تظهر في رحيلها الفناء النفسي الذي يعيشه الشاعر.

والناقة -هنا- نسق الأنوثة القوية المناهضة لنسق الأنوثة الضعيفة، الهاربة من واقع الحياة والمستسلمة لمفردات البين والغياب، والتي برزت صورها في المرأة الغائبة - الراحلة.

يعلن النص عن صراع وجودي يعيشه الشاعر، صراع بين الإحساس بالفقد والسعي إلى تجاوزه، إذ تبدو الحياة مساحة واسعة تتعالى فيها أصوات الخراب والدمار، إنها مساحة لا بد من اجتيازها، ما دفع الشاعر إلى تشكيل لوحة مناهضة تكتنز في مقولاتها ملامح القوة والتحدي والتماسك، أملا في الثبات والبقاء، وتجاوز المحن، "فدخول الناقة غالباً ما يأتي إثر لحظة مقهورة يبدو فيها الشاعر مهزوماً أمام شروطه، وتأتي الناقة كوسيلة للخلاص من هذا الموقف فهي دوماً أداة هرب، أداة تسعف الانسان على نسيان الهم". [١] وإرواء نفسه العطشى إلى الخصوبة والعطاء.

[١] يوسف اليوسف، **بحوث في المعلقات**، ٨٩.

تتسم عناصر الصورة، /عُذافِرةٍ كمطرقةِ القيونِ، يباريها ويأخذُ بالوَضينِ/، بسمة الحركة والفعل دحضاً للاستكانة والضعف، وتهيئة للنفس لتحدي الفناءتمسكاً بالحياة، انطلاقاً من أنّ مواجهة الموت في صورة الأعداء هي مواجهة للعدم، بمعنى أن " الإنسان يسعى بوعي أو بغير وعي في مواجهته للموت، أوحمل نفسه على الخطر إلى قهر العدم نفسه". [1]سعياً إلى الوصول إلى نشوة الحياة.

يوجه الشاعرعنايته بالانساق الضدّية التي تجمع القوة والضعف، والتي تبدو في ظاهرها باعثةَ على التنافر والاختلاف، إلا أنها في واقع الأمر تأتلف في النهاية ضمن سياقها لتبرز دلالة واحدة تفضي إلى التناقض الداخلي، وتشير إلى عمق القلق والحيرة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع واقع النسق النقيض، أي مع ثقافة متغايرة لما يعيشه. ومن هنا تنبع أهمية التضاد الكامنة في مسافة التوتر والفجوة الكامنة في المنطقة الوسطى بين النسقين، ويسهم ازدياد درجة الشعرية في بلوغ التضاد جماليته.

أقام الشاعر علاقات التضاد انطلاقاً من المقابلة بين القوة والضعف، وبين الحركة والسكون. و لم يكن إثباته الذات قائماًعلى تغييب الآخر فحسب، بل على النيل من وجوده وفق ثنائية الوجود/العدم التي تجسد ثنائية النفس /الجسد.

قد تأتي أهمية طرفي النسقين من التناغم والتفاعل لا من التضاد، فالقوة والسرعة والتحدي طرف ثنائية بارز يضمر الضعف والانهزام المتواري خلف القوة الخيالية للناقة–المعادل النفسي للشاعر، والهدف هو البقاء والسيطرة على الضعف بفعل القوة.

ويختار المثقب العبدي طريقاً في مواجهة المصير الذي آلااليه جراء ابتعاد المرأة – صانعة الإحساس بالوجود، هو طريق الناقة جسر العبور إلى عالم الحياة بعيداً عن الهم والحزن في أبيات له يظهر فيها مغامراته في القوة تحدياًللزمن قائلا:[2]

قَطَعتُ بِفَتلاءِ اليَدينِ ذَريعَة يَغُولُ البلادَ سَومُها وبَريدُها
فَبِتُّ وباتَتْ بالتَّنوفَةِ ناقَتي وباتَ عَلَيها صَفْنَتِي وقُتودُها

[1] حسني عبد الجليل يوسف، **النفس في الشعر الجاهلي**، ١٠٤.

[2] **ديوان شعره**، ٨٨، الفتلا ء: شديدة العصب، ذريعة: كثيرة الا خذ في الا رض، يغول البلا د:يطويها ويذهب بها في السير، السوم: المر السريع، بريدها: سيرها في اثني عشر ميلا، التنوفة:الصحراء، الصفنة:سفرة لا هل البادية يجعلون فيها زادهم، أوماءهم.

تحضر حالة الصراع والمواجهة من داخل عالم الناقة في ثنائيات، (قطعت /ذريعة – فبت /وباتت بالتنوفة – سومها/ بريدها، صفنتي/قتودها)؛ إذ يتصدر نسق القوة فكرة البيتين، ويتماهى صانع القوة –الناقة مع المخطط لها–الشاعر، بل تبدو الناقة قناعاً، أو نسقاً قوياً يُواري خلفه نسق الضعف، حين يدمج الشاعر ذاته بذاتها لاغياً الفرقة والانفصال، ساعياً إلى الوحدة والاتصال، خارجاً من عالم الضعف النفسي والجسدي إلى عالم القوة متصارعاً، متحدياً في صوت داخلي وخارجي، ينحو به نحو القوة في زمن الضعف، باحثاً عن ثبات يسهم في استمرار حياته على الرّغم من اقتناعهبعبثها، محاولا الانسجام مع العالم الإنساني في مجتمعه؛ لذلك تركز النسق الذاتي على تجاوز الضعف هروباً من التصدُّع. وهذا الصوت الداخلي الذي يدعوه إلى الصراخ وإلى العنفوان ظاهراً هو الذي قاده إلى المغامرة غير عابئ بالنتائج، هو الفجوة الفاصلة ما بين النسقين، أو برهة الانتقال إلى مرحلة الغلبة أو نسق القوة، فهو يشكو من الدهر وإدباره عنه، ثم تستيقظ بين جوانحه روح الفتيان المغامرة المتمردة، فيضرب بناقته ظهر الفلوات في الهواجر، معتمداً سلاح الأطراف القوية، ذراعان مفتولان شديدتا العصب، /فتلاء اليدين، ذريعة/ وقدمان سريعتان، /يغول البلاد سومها وبريدها/ تجريان بسرعة دائمة، يتابعها النظرتارة، وتارة يغفو عنها لسرعتها الكبيرة.وكأنها هاربة من أمر ما، تريد الخلاص من عالم الضعف المسيطر إلى عالم القوة المنظور.

ولعلّ صفات الناقة –جسر العبور إلى ضفة الوجود/ فتلاء اليدين –ذريعة-يغول البلاد سومها وبريدها /يؤكّد سعي الشاعر إلى إنهاء حالة الصراع، فهي ناقة سريعة في عدوها، فتية، ضامرة في شكلها، خفيفة في حركاتها، تتزود ماءًوزاداً تقوي بهما النفس والجسد لمتابعة المسير، فالماء رمز الخصب والعطاء الذي يروي تعطش الشاعر النفسي إلى الخصب.

هذه الناقة جوازسفر يوصل الشاعر إلى عالم الخلاص، عبر القوة والخصب، العنصرين اللذين يعوضان ما نقص الشاعر، وهذه القوة التي يسبغها الشاعر على ناقته ما هي إلا إشباع لغريزته في القوة والبقاء، هروباً من الضعف والإحساس بالفناء.

لدى الجاهلي شغف بالحديث عن فهمه الخاص للوجود والسعي إلى كسب الصراع الوجودي؛ لذلك تظهر حالة التضاد بين نسق الشاعر والنسق المضاد. وتتكثف في صراع الأنساق لغة التحدي، إثباتاً للوجود أمام العدو الأكبر/ الزمن. "وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية، وبمعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أداة لإظهار سلطته وقوته، والثاني

نظام مصغّر هو في نظر النظام الأول تابع إمّا أن يخضع لسلطة الأول، وإمّا أن يهمّش"[١]. بمعنى أنّه قليل الحضور، ضعيف الأهمية لكنه يشكل طرفاً نقيضاً، وكان الشاعر من النوع الثاني، الذي يرى في الكثرة ظلاً يستظل فيه.

وبحثُ الشاعر عن الحقيقة الثابتة يواجَه دائماً بالحقيقة المتغيرة، فالنسق الآخر يحارب نسقه الخاص، وقد لا يمكّنه من المضي نحو هدفه المنشود.

يرتبط " حديث الناقة عند الشاعر بعمق رؤيته الوجود، والحياة والموت، وليس مجرد وسيلة لبلوغ موضوع، أو طريقة للتخلص من ماض حزين فقط.إنها تشكل عالماً، ومجالا، تكشف فيه كل ذات عن تجربتها في التصدي، ومواجهة الموت من خلال عرضها في مشاهد، يتداخل فيها الواقعي والطبيعي بالمتخيل، والحلمي والرمزي، فينسج من هذه العناصر عالماً من الأحداث، التي تختزل حالة هذا الإنسان في البحث عن الموقع الذي اختاره، والفضاء الذي حدده ليحتضنه، بعيداً عن فضاءات ضاقت بفعل قوى الفناء، وانحصرت بفعل الجذب، وتغيرت صورها بفعل هول الزمن ".[٢]لأنه قوي الإرادة، منعتق من الإحساس الضعف.

٤-نسق اليباب /نسق الخصب:

عاش المثقب العبدي صراعاً وجودياً بين نسق اليباب المفروض نفسياً وبيئياً، ونسق الخصب الساعي إليه.وقد جسد المشهد الطللي الغني" بالمعاني الرمزية من الوجهة النفسية بخاصة نسق اليباب المكاني، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات التي تفتقها خبايا النفس وتجارب الذات الشاعرة، حتى تلونت هذه المقدمات بتلونات النفس الإنسانيّة في تعاملها مع ملابسات الحياة ثم أسقطت كلها على الإطلال، ومن هنا كانت رمزية الطلل تختزن هذه المعالم النفسية، وتعمق من تجربتها "[٣]، ويهدف الشاعر من خلالها إلى تبديل نسق الخواء بآخرنقيض يعلن انهزام اليباب وإعلان الخصب نتيجة.

الطلل عند المثقب العبدي مشهدان متصارعان في الذات: المشهد الأول: مكان ثابت يعجّ بالخصب والحياة، وهومكان الماضي السعيد، الرامز إلى التحول من عالم الحياة إلى عالم الفناء الذي أرغم عليه. والمشهد الثاني: هو المكان الخاوي الذي يحمل في طياته الحاضر، وهو الشاهد على فعائل

١- يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ٢٥٤.

٢- حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي**، ١٢٣.

٣ بوجمعة بوبعيو، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، ٤٢.

الزمن في التخريب والإفراغ والإفناء، ويصطدم بالمكان الماضي في علاقة ضديّة. رغم ذلك يحاول الشاعر خلق إمكانات إبداعية يتحدى من خلالها عملية القهر المكاني للذات، مصوراً إصراره على الثبات أمام الهدم واليباب في قوله:[١]

ألا حَيِّيـــا الدَّارَ المُحيلَ رُسُومُها   تَهيــجُ علَينا مـــا يهيجُ قَديمُهـــا
سَقى تلكَ مِن دارٍ ومَنْ حَلَّ ربعَهـــا   ذِهابُ الغَوَادي:وبلُهـــا ومُديمُهـــا
ظَلِلْتُ أَرُدُّ العَـيـــنَ عَـــن عَبَرَاتِهـا   إذا نُزِفَتْ كانتْ سِراعاً جُمُومُهـــا
كَأَنّي أُقَاسِي من سَوَابِقِ عَـــبْـــرَةٍ   ومِنْ لَيْلَةٍ قَد ضَافَ صَدرِي هُمُومُها

المكان هنا نسقان، الأول: مساحة سوداء ترمز إلى الدمار، ويجسدها /الدَّارَ المُحيلَ رُسُومُها/، والمكان الثاني: مساحة بيضاء، ترمز إلى البقاء، وهي دارمتمناة، تجلي حالة الخصب /سَقى تلكَ مِن دارٍ /.

يعيش الشاعر مفارقة حادة بين نسقي الماضي والحاضر، الوجود المتمثل في ماضي الدياروما اختزنه من فتوة وشباب وقوة، وحاضرها وما يمثل من موات ودمار وفناء.؛ إذ تؤدي المفردات الآتية/الدار المحيل رسومها-ما يهيج قديمها/ دوراً دلالياً يؤكّد الأثر المأسوي لحال الوحشة والرعب والوحدة التي يستشعرها الشاعر في هذه اللحظة الطللية، وتوحي بثقافة الاستلاب الوجودي التي يفرضها منطق الجدب والعفاء.

تعلن أداة الاستفتاح/ألا /في بداية الأبيات الشرارة الأولى لدهشة الشاعروحيرته، وإنكاره ما حل بالمكان من يباب وعفاء. فبعد أن كان ماضياً حافلا بالحياة الإنسانيّة /تَهيجُ علَينا ما يهيجُ قَديمُها/. شمله الاندثار، فانعدمت الحياة، وانطمست معا لم الإنسان، فقد طغى السلب على الإيجاب، ومحا الزمن علائم الحياة والوجود، وغلب الطرف الأول من الثنائية —الفناء/الثاني-الحياة، غلب الجدب الخصب الكامن لإعلانه الفاعلية على ساح الوجود، وغلب الرحيل البقاء، وشمل العفاء فضاء المكان، فانعدمت الحياة، وانطمس الوجود، فثمةخلل سيطرعلى دورة الحياة، مادفع الشاعرإلى البحث عن وسائل يتحدى عبرها استلاب المكان وغدر الزمان.وأولى هذه الوسائل:معرفة الديار وتحيتها، والدعاء للدياربالسقيا. فلفظة /سقى/ تحمل حدة واستثارة، وكأنَّ قوة خفية منحت الأطلال رزقها. فكان

---

[١] ديوان شعره، ٢٣٤-٢٣٦.المحيل:أتت عليه أحوال وسنون، ذِهاب:المطر الضعيف، الغوادي: جمع الغادية، وهي السحابة تنشأ وتمطر غدوة، الوبل:المطرالشديد، المديم:مطردائم، العبرات:الدموع، نزفت: سالت، الجُموم:الماء الكثير، ضاف صدري: نزلت الا حزان ضيفة على صدره.

للديار كما أراد المثقب في دعائه، كان لها الحياة. وعلى الرغم من ذلك يسعى الشاعر إلى خلق حس وجودي من بين ركام العدم، فمن الدمار، /الدار المحيل/، يسعى لإيقاظ الحياة /ألا حييا/.فهو يلقي على الديار تحية، فيها دعوة للإحياء وإعادة ما كان، فنراه يرفع الدعاء في مشهدينشر فيهالحس الجمالي المغاير لحس الموت واليباب الذي يفيض من صورة الديار القاحلة.

فقد تحدى الشاعر الفناء في التحية، ومن خلالها سعى الشاعر إلى انتزاع الإحساس بالوجود، تأكيداً لفكرة البقاء في مواجهة اليباب، الأمر الذي فرض على الشاعر البحث عن سبل يتحدى عن طريقها اليباب المكاني للإنسان. وأولى هذه السبل التي يضمرها صوت النص الشعري تظهر بالمعرفة التي تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان. وهذه المعرفة رد مناوئ على شمول العفاء التي أشرنا إليها. وهنا يبرز النسق المضاد – نسق الحياة والوجود، ما يؤكد تأرجح الشاعر بين حسّي البقاء والفناء.

/ سَقى تلكَ مِن دارٍ ومَنْ حَلَّ ربعَها ذِهابُ الغَوَادِي:وبلُها ومُديمُها/.

في دعائه للدار بالسقيا دعوة للعبور إلى الوجود، وفي اسم الإشارة – تلك–حضور زمني بعيد، غيّب الساكنين عن حاضر الوقوف الذي اجتمع بالماضي ليتماهى الشعور بالوجود مع الشعور بالعدم. /تهيج ما يهيج قديمها/.لقد حدد الشاعر لحظة الوقوف ببعدين زمنيين يصل بينهما الديار الخربة، البعدالأول:الحاضر /ألا حييا الدار/والبعد الثاني الماضي /قديمها/.وهذا يؤكد أن الأشياء مرهونة بالزمن، وأسيرة قيده.

يغاير نسق اليباب المتمثل بالجفاف عبر رحيل الآخر نسق الأنا الموجودة في ذات من رحل.وتجلي الضدية بين (الدار المحيلرسومهاو/السقاية) قضية كبيرة الأهمية في التجربة الإنسانيّة، وهي قضية إحساس الفرد بالوجود والعدم في إطار النسق الجمعي. فقد قمعت البيئة الشاعر و استلبت وجوده، في قوله:/من حل ربعها/. وهذا الأمر جعل الشاعر يعيش مرحلة تهميش بفعل تجريد الذات من فاعليتها.

إنّ هذا التمايز بين نسقي (الدار المحيل/الربع الراحل) يظهر ثنائيات:الرحيل/البقاء، الحياة/الفناء.

كما تختزن ثنائية:/الدار المحيل قديمها–سقى تلك من دار/القدرة الظاهرة بفعل الخصوب، المتواري وراء الإقرار بالعجز.ولنصغ إلى إيقاع حرف القاف، /سقى–أقاسي – سوابق /، ونستشعر ما يحدثه من أحاسيس بالصلابة والقساوة والشدة التي تعتري ذات الشاعر الطاغية علىخاصية الضعف التي يوحي بها إيقاع حرف الهاء الواشي في تلفظه بالاضطرابات النفسية التي تعتري الشاعر، أو حالة الحزن والضياع التي تصيبه.[1]

---

[1] ينظر، حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٤٤، ١٩٢.

لكن الشاعر لا يتخلى عن توقه إلى استبدال النعيم بالبلى، وذلك رغبة في الصمود والتحدي.

ففي قوله /سقى تلك من دار/ يقدم الشاعر أجمل جزيئات صور الخصوبة بوصفها الطرف المضاد لقوى الزمن التدميرية، ولابد من ذكر خلو صور الخصب من عامل الزمن، على خلاف صور الخراب الممعنة في حضور الزمن بين طياتها.تتكثف الأنساق في سياقات لفظية حاملة بنى متضادة، مثل: الوجود/العدم، والحياة/الموت، تجسدها الثنائيات التالية: ألا حَيِّيا الدَّارَ المُحيلَ رُسُومُها / تَهيجُ علَينا ما يهيجُ قَديمُها، سَقى تلكَ مِن دارٍ / ذِهابُ الغَوَادِي- أُقَاسِي/ سَوَابِقِ عَبْرَةٍ.

وهذا التقابل الدلالي بين اليباب والخصب هو الذي يولد الحدث وصورته في الأبيات، ويجعل الصراع بين الحركة والسكون، وبين الواقع والأمل يحتد ليواكب الصراع النفسي الذي يعتمل في داخل الشاعر.

ومن حركة الاندثار والعفاء تولد حركة مضادة لها؛إذ تشكل الحركتان ثنائية ضدية.وهنا يتواشج الاحتفاء بالحياة مع الإحساس المأسوي بحتمية الموت، وقد يشي هذا الازدواج بين الإيجاب والسلب بحال التوتر القائم، والمعيش في كلّلحظة تتجلى المفارقة الضدية هنا في العلاقة الكائنة بين نسق اليباب ونسق الخصب.ونظرة متمعنة في صور النص تفضي إلى تلمس أفكار متعددة تعلن هموماً تستبد بقلب الشاعر وعقله، تدفعه إلى السعي إلى عالم يعيد فيه تشكيل الحياة من جديد، حياة مليئة بالحركة والتوالد والخضرة والنماء، حين يصف الشاعر اليباب وقد رزق خصباً؛إذ "يتحوّل المطر، رمز الخصب والحيوية الذي ينبثق فجأة حين يسود الموت، إلى متخلل جذري على صعيد بنية القصيدة.ووعي الشاعر الجاهلي بتأكد المطر رمزت له هذه الطبيعة في حين أنه لا يقدم بوصفه قوة مدمرة".[1] وتكشف صور النّص وعباراته عن فكرة الخصوبة كإعلان عن الحياة والوجود. إنّها عملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والإمحاء.

يضاف إلى الأنساق المتضادة دور البنية الصوتية في إطلاق قافية القصيدة، المنتهية بألف ممدودة، مجسدة حنين الذات العميق إلى عالم الوجود ونزوعها إلى الانطلاق خارج الأفق المغلق؛ إذ تبدو القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً نفسياً، و طرفاً من ثنائية ضدها التجربة المعيشة –الأفق المغلق. إنّ أعمق ملامح النص دلالة هي الصورة الشعرية التي يحاول الشاعر عن طريقها إبراز النسق النقيض، نسق الخصب عبر الماء.

[1] كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ٧٧.

إنّ الزمن هو محور النص الشعري، فوصف الطلل بالبالي يبرز مسألة الزمن ومأساة التحول والأفول والاضمحلال، وفي بثه روح الحياة في الطلل المتمثل في مخاطبته، وفي الحديث عنه تحول لنسق نقيض، فالطلل اندثار، و تحيته ومناجاته عاملان يحولان البلى والشعور به إعماراً، ويبثان الحياة في جسد موات.

تتجمع السمات الدلالية لتوحي بهول الألم النفسي الكبير المحيط بالشاعر؛ إذ يغدو الطلل الذي أبلاه الزمن معبراً فنياً، ومسقطاً للشاعر في صراعه مع الزمن المحول شبابه شيخوخة، وحيويته ضعفاً وانكساراً،

على الرغم من ذلك، يحاول الشاعر البحث عن الحياة في غمرة الصراع، كرد على اليباب الذي مارسته الطبيعة، فتحدّى الموت بإلقاء التحية وذكرى الحضور، وبالإصرار على الثبات أمام السلب المكاني.

ففي الوقوف إيحاء مباشر بسعيه إلى إعمارالمكان؛ إذ تبدو لحظة الوقوف لحظة مناشدة، وذرف الدموع قصد بعث الحياة؛إذ تشكل دموع الشاعر المقترنة بالماء إحياء نفسياً للديار الموات.وقد يظهر مشهد الدمع الأملَ باستعادة الحياة الماضية.

يشكّل الزمان والمكان مفاهيم نسقية تظهر موقف المثقب من آثارها ونتائجها، وفق إشكاليات الوجود سعياً إلى تحقيق ذات تمكن من التصدي لما يتضاد مع أفقها أو يهددكيانها.

وتتجلى المفارقة في رؤية الشاعر بين زمن يسلب كينونة الإنسان وحركية الحياة، ومفاهيم ثقافية لازمة لإقامة أركان الحياة؛ إذ تقابَلُ مساحة الأسود في الصورة بوشي من البياض بغية إحداث لون من التنافر والتناغم في الصورة." ويمثل الأبيض والأسود حقيقة نفس الشاعر، ويحملان الدلالة النفسية أكثر من كونهما تقليداً أو تحدياً ورغبة في الإبداع ولا سيّما حين يكونان متقابلين"(١).

يحاول المثقب العبدي تحدّي الزمن من خلال الذكرى والإخصاب، كما يتحدى الشاعر نسق المكان المتهدم في إقامة نسق المكان الخصيب، مظهراً حلمه وطموحه في التغلب على سلبية المكانبالتصالح مع مكوناته كاشفاً عن نسق مكاني مضاد. فهو يبرز أنّ"التهدم المكاني أثر بدوره في التهدم النفسي، حين تصديه للحركة الزمانية المعبرة عن مشاعره الخفية الحزينة وذلك يؤدي حتماً إلى إحباط الذات ودفعها إلى الانتكاس بدلا من الاستمرار، لكن النفس المنتكسة في شريحة الأطلال ليست

٢٧د.سمرالديوب، **الثنائيات الضدية**، ٢٧٦.

بالضعيفة لتقهر فتسكت، أوتسجن فتهدأ، وتطلق التمرد، بل هي نفس تحاول لأنها لم تضع في عرفها مبدأ الاستسلام"[١]

ومن هنا نظر الشاعر إلى المكان الخاوي نظرة قلق، تلخّص ما يعتمر أعماقه من مشاعر وانفعالات، لحظة ينعي فيها وجوده الراحل مع من رحل؛ لذا، " فالطلليّة أفضل انكشاف لعذابات الإنسان الجاهلي، أي لنفسانيته الاجتماعية، ولصياغة واقعه لروحه "[٢]؛إذ يشكل المكان المقفر في النظرة الجاهلية واقعاً مؤلماً للجاهلي نظراً لارتباطه بالجماعة التي عاش معها تجربة وجودية، ولا غرابة في ذلك مادام المكان، كما يقول باشلار:"يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية "[٣]. يتضاد المكان مع الرحلة، بل"إن الرحلة والحركة تنفيان المكان، ولايكون النفي إلغاء للمكان، ومسحاً له، وإنما النفي هو في سلب المكان خصوصية الثبوت؛ لأن المكان عاجزعن الفعل التدميري دون شيء من الثبوت وتتباطأ فيه حركة الزمن، وتتكرر فيه دوراته بانتظام روتيني ممل، لذلك كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر."[٤]

فقد اتّحد في الطلل الزمان، والمكان، المكان الذي فقد أصحابه، وبقي خاوياً موحشاً، والزمان الجميل الذي رحل مع الراحلين في قافلات بلا رجعة وذوى في طيّات الدّهر، فاندرس الزمان الجميل، مخزن الفتوة واللهو والشباب، زمن القوة والغلبة، ومكان الذات اللاهية، الموجودة، وبقي زمن الذكرى، وزمن الوقوف على واقع الانهدام والقمع والقحل.

خاتمة

خرجت نصوص المثقب العبدي الشعرية عبارات وصوراً أظهرت موقفه الفكري من الحياة والكون. فظهرت متعددة السياقات، متناوبة الصور، متصارعة الأفكار، مبرزة الأضداد، مغلبةً طرفاً على آخر تغليباً يكشف عن وعي الشاعر جوهر الصراع في الحياة، فجاءت مجمل الأنساق الشعرية مختصرة في ثنائية واحدة هي: صراع الوجود والعدم، وما يستتبعهما من ثنائيات ك:الحياة/الموت، البياض/السّواد، الحركة/السّكون، القدرة/العجز، تظهر نفوذ القوي واختراقه صفحة الضّعيف، وصراع

---

[١] عبد القادر فيدوح، **الا تجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، ٢٦٦.

[٢] يوسف اليوسف، **مقالا ت في الشعر الجاهلي**، ١١٩.

[٣] غاستونباشلار، **جماليات المكان**، ٣٧.

[٤] – حبيبمونسي، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، ١٧.

الذات الباحثة عن وجودها. فالتضاد يُحدِث تحولا عميقاً في بنية النص، إذ يشحنه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل مافي التضاد يوحي بحركة الجدل التي تعمل بالواقع. فكانت الدلالة النسقية وما تتضمنه من قيم جمالية أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها؛ إذ تتفجّر الدلالات الضمنية و الدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تمليهما نفسية الشاعر و عالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير ومحو عالم الآخر الخارجي لبناء عالمه الذاتي.

ونتيجة التناقض الداخلي بين معظم الأنساق، و التنافر والاختلاف اللذين يشيران إلى عمق القلق والحيرة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع واقع النسق النقيض، قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، يقع بين نسقين، يحاول ردم الفجوة بينهما، هو جسر عبور يصلبين الغياب والحضور، وبين الرحيل والبقاء، وبين القوة والضعف، وبين الخصب واليباب، وهو العالَم الذي أبرز تخطي الشاعر، وسعيه إلى إبقاء ما يريد في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الحياة من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

وكان حرص الشاعر على الاستمرار النسق المضمر، الساعي إلى الظهور، والذي لا يمكن أن يستسلم بسهولة لأيّة واقعة سلبية تؤثّر في وجوده، أو تبدّد علاقته بالأشياء؛ إذ نرى الشّاعر يستحضر الإرادة في محاولة الانبعاث من الموت، والتحوّل من عالم الفناء إلى عالم الحياة؛ لأنّه يرى مكونات الوجود في ثنائيات.

إن نص المثقب العبدي الشعرينص قادر على بلوغ المعنى والدلالة فهو يتنامى من خلال مايحمله من تناقضات؛ فكان التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقات جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

١-ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان:١٩٩٢م.

٢-أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب:,١٩٦٩

٣- باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة:غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق: ١٩٨٠

٤ -بوجمعة بو بعيو، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ,٢٠٠١

٥ -الديوب، د.سمر، **الثنائيات الضدية**، "دراسات في الشعر العربي القديم"، مطبعة حمص، سوريا: ,٢٠٠٩

٧-رومية، د.وهب، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٠٧، الكويت، آذار، ,١٩٩٦

٨-عبد الجليل يوسف، حسني، **النفس في الشعر الجاهلي**، دار الآداب النموذجية، القاهرة: ,١٩٨٩

٩-عباس، د.حسين، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ,١٩٩٨

١٠- **العبدي، المثقب**، ديوان شعره، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية: ١٩٧١م.

١١-عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، الشعر الجاهلي نموذجاً، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ٢٠٠٤.

١٢-عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، لبنان: ١٩٩٢.

١٣-الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان: ٢٠٠١م.

١٤ــــــــــــ فيدوح، عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ,١٩٩٢

١٥- محمد أحمد، د.عدنان، **قراءة في قصيدة المثقب العبدي النونية**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، المجلد(٢٠)، العدد(١٣)، ١٩٩٨.

١٦- مسكين، د.حسن، **الخطاب الشعري الجاهلي**، رؤية جديدة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب: ٢٠٠٥.

١٧-مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠١م.

١٨-ميويك، د.سي، **المفارقة**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد: ١٩٨٢م.

١٩-ناصف، د. مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، الطبعة الثانية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، : ١٩٨١

٢٠- اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٧٠

٢١-اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، الطبعة الثانية، دار الحقائق، الجزائر: ١٩٨٠.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ١١٣- ١٣٤

في المنهج النقدي عند ابن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)

د. وفيق محمود سليطين[١] وريان عبد المجيد جلول[٢]

الملخص

يعدّ كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) من أبرز الكتب النقدية في العصر الأيوبي، ولاسيّما أنّ ضياء الدين ابن الأثير من أشهر الكتّاب والنقاد في ذلك العصر، وقد جمع في هذا الكتاب فنون البلاغة في الأدب. ولاقى هذا الكتاب قبولاً في الوسط النقدي منذ ذلك الحين، لكنّه في الوقت نفسه لاقى هجوماً من أطراف أخرى، وقد كان ذلك ردّ فعلٍ على ابن الأثير الذي حاول أن يكون مبدعاً أكثر منه متّبعاً، لكنّ نشاطه النقدي بقي في دائرة التراث النقدي عموماً، وإنّ سمات التفرد أو تحقيق الإضافة لم تكن إلّا في نطاق الذوق الفردي الذي لا يرقى إلى إنتاج مفهومات نظرية حادثة. ومن ثَمّ فإنّ جهوده لم تتكشّف عن طابع منهجي منظّم، ومن هنا نجد اختلاط المستويات بين الاتّباع والابتداع، وهذا يترجم عن رؤية نظرية غير متماسكة، تفتقر إلى الاتّساق الداخلي، وتبدو قاصرة عن النهوض ببناء منظور متكامل ورؤية منظمة.

كلمات مفتاحية: منهج، رؤية، إجراءات، أدبية.

المقدمة:

تقوم عملية النقد الأدبي على التحليل والتعليل والتقويم والتفسير، وقبل ذلك كلّه، على الذوق الأدبي الذي تشحنه الدربة وكثرة المران. وقد اجتمعت صفتا النقد والأدب في شخصية ابن الأثير؛ فكان أديباً ناثراً، وناقداً جريئاً. وقد بنى ابن الأثير كتابه (المثل السائر) على مقدمة تتضمن عشَرة

[١] أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. (الكاتب المسؤول)

[٢] طالبة دراسات عليا، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

فصول، ثم مقالتين: تشتمل المقدمة على أصول علم البيان، وتشتمل المقالتان على فروعه؛ فالأولى: في الصناعة اللفظية، والثانية: في الصناعة المعنوية، وقد جعل ابن الأثير علم البيان للكلام بمنزلة أصول الفقه للأحكام.

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على كتاب ضياء الدين بن الأثير المذكور، في محاولة تتبُّع المنهج النقدي في هذا الكتاب الذي جمع فيه فنون الأدب والبلاغة، وذلك لقراءة الشخصية النقدية وما لها من تأثُّر بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب من جهة، وتأثير في الدرسين النقدي والبلاغي من جهة ثانية. ومن شأن ذلك أن يثمر بناء حلقة من حلقات الربط في متصل التراث النقدي والبلاغي بين الماضي والحاضر. ويتسنّى ذلك من خلال استقراء الأسس الفكرية والركائز التي انطلق منها ابن الأثير، واستند إليها في مجال التأسيس النظري، ويعقب ذلك تقويم رؤية ابن الأثير النقدية، بهدف إبراز مكانته بين النقاد القدماء من جانب، وما يترتب على رؤيته في التلقي المعاصر من جانب آخر.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج الاستقرائي التحليلي، الذي يُعنى بفحص التفصيلات وتدقيق الأقوال والردود أو الاستدراكات، وإعادة بناء كلّ جانب منها للوصول إلى رؤية نقدية تحقق سبل التواصل من جهة، وتضيء جوانب الانقطاع والتبعثر من جهة أخرى، بيد أنّ ذلك لا يتمّ إلّا بالاستناد إلى نظرة تاريخية تعمّق التناول الاستقرائي، وتحكم ربط نتائجه على هذا الأساس.

سابقة البحث:

ثمّة دراسات عديدة تناولت مؤلفات ابن الأثير بعامة، ومنها (صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير) لعبد الواحد حسن الشيخ، حيث وضّح آراء ابن الأثير في أركان الكتابة، وحلّ المنظوم دون التعقيب عليها أو نقدها إلّا نادراً. وهناك كتاب (ضياء الدين بن الأثير) لمحمد زغلول سلام وقد عرض فيه عصر ابن الأثير سياسياً واجتماعياً وفكرياً وأدبيّاً، وتناول ابنَ الأثير بوصفه مؤلّفاً، وكاتباً

مترسّلاً، وناقداً. وثمة دراسات أُخر تناولت كتابه (المثل السائر) بخاصة، ولعلّ من أبرزها كتاب (جولة مع ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لمؤلفه (أحمد محمد عنبر) وقد عني بطريقة تقسيم الكتاب ومضمونه؛ أي أنّ تلك الدراسة عنيت بالمنهج الظاهري للكتاب، وإن كانت للمؤلف آراؤه في ما قدّمه ابن الأثير وصلته بالنقد الحديث. ومن ثَمّ فإنّ تلك الدراسة لا تقترب كثيراً من هذه الدراسة التي تحاول التغلغل في صميم الشخصية النقدية بغية الكشف عن طابع منهجي ورؤية نقدية.

الأسس والمفهومات والإجراءات:

إنّ ثمّة محددات فكرية وثقافية تتكوّن منها الشخصية النقدية وتتميّز أيضاً، ويتجلّى ذلك من خلال ما تصدره من أحكام وآراء نقدية تتفق فيها مع غيرها أو تختلف. وإذا كان ابن الأثير* عاش في القرنين السادس والسابع الهجريين، فإنّ الأسس الفكرية والثقافية لشخصيته النقدية تتجلّى في الموروث الفكري والثقافي عند العرب، وتلك الحصيلة الفكرية تمثّل الركائز التي انطلق منها ابن الأثير في كثير من أحكامه،وفي الوقت ذاته فإنّ تلك الركائز إلى جانب تجربته الأدبية والنقدية تمثّل بذور التجاوز عنده إلى إطلاق أحكام فردية وانطباعية في معظمها.

لقد اتّفق النقاد القدماء على ما يُسمّى تضمين الإسناد؛ وهو أن يكون البيت الأول من الشعر، أو الفصل من النثر، مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتمّ معناه إلّا بالثاني. وهذا، عندهم، من العيوب حتّى سمّي هذا النوع بالتضمين المعيب. ولكنّ الذوق الفردي عند ابن الأثير جعله يخالف النقادَ

* - ابن الأثير: هو أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمّد بن محمّد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، الملّقب ضياء الدين، ولد بجزيرة ابن عمر سنة ٥٥٨هـ، وانتقل إلى الموصل، وحصّل كثيراً من العلوم، وعاش في كنف الأيوبيين، وقد استوزره الملك الأفضل نور الدينبن صلاح الدين الأيوبي، وتوفي في بغداد سنة ٦٣٧هـ. ينظر: ابن خلّكان. **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان.** تحقيق: إحسان عبّاس،٣٨٩/٥ وما بعد. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م. وينظر: طبانة (بدوي)، والحوفي (أحمد). مقدمة **المثل السائر**،٢٧وما بعد.

ولا يراه عيباً؛ فلا فرق بين بيتي الشعر أو فصلي النثر إذا تعلق أحدهما بالآخر وتوقّف المعنى عليه. ويسوق على ذلك قول امرئ القيس[١]:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فالبيت الأول متوقّف على الثاني ولا يتمّ معناه إلّا به، وكذلك الأمر في النثر؛ إذ تأتي الفِقَر مسجوعةً ومرتبطاً بعضُها ببعض، وهذا وارد في القرآن الكريم، نحو قوله تعالى:﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ، قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ، يَقُولُ أَئِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ، أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَاباً وَعِظَاماً أَئِنَّا لَمَدِينُونَ﴾[٢] فهذه الفقر الثلاث مرتبطٌ بعضها ببعض، ولا تفهم كل واحدة منها إلّا بالتي تليها. ولو كان هذا الارتباط عيباً لما ورد في كلام الله عزّ وجل[٣]. وفي نظرة ابن الأثير هذه دعوة للنظر إلى النص على أنّه وحدة متماسكة، وإذا كان بعض النقاد القدماء مثل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وغيرهما قد عدّوا هذا النوع من التضمين عيباً[٤]، من خلال نظرهم إلى وحدة البيت الشعري وعدم تجاوزها إلى وحدة النص، فإنّ ابن الأثير يصدر، ضمناً من خلال أمثلته وتلميحاته، عن موقف متقدّم يتجاوز النظرات الجزئية والأفكار الموروثة إلى جعل وحدة النصّ معياراً للحكم، وقد ورد ذلك في حديثه عن أنواع السرقات الأدبية أيضاً، فكان النوع الأخير قائماً على القصيدة بأكملها موضوعاً وأسلوباً، وهو عند ابن الأثير، اتّحاد الطريق واختلاف المقصد، ومثاله أن يسلك الشاعران طريقاً

---

[١] - امرؤ القيس،**الديوان**، ص ١٨. وفيه (بجوزه) بدلاً من (بصلبه)، و(فيك) بدلاً من (منك).

[٢] - الصافّات، ٥٠، ٥٣.

[٣] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة،٣/٢٠١، ٢٠٢.مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

[٤] - ينظر: ابن جعفر، **نقد الشعر**،تحقيق:كمال مصطفى، ٢٢٢. الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٧٩م. والعسكري،**الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،٣٦. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨م. وابن رشيق،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمّد قرقزان،٣٢٢. الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي،١٩٩٤م.

واحدة فتخرج بهما إلى موردين أو روضتين، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر. ومن ذلك ما توارد عليه البحتري والمتنبي في وصف الأسد في قصيدتين مشهورتين، وقد جاء في قصيدة البحتري:[1]

غَداةَ لَقيتَ اللَّيثَ واللَّيْثُ مُخدِرٌ يُحَدِّدُ ناباً للِّقاءِ ومخْلَبا
هِزَبْراً مَشَى يَبْغِي هِزَبْراً وأَغْلَباً مِنَ القَومِ يغْشَى باسِلَ الوَجْهِ أَغْلَبا

وجاء في قصيدة المتنبي:[2]

أَمُعَفِّرَ اللَّيْثِ الهِزبرِ بِسَوْطِه لِمَنِ ادَّخَرْتَ الصَّارِمَ المَصْقُولا؟
وَرَدٌ إذَا وَرَدَ البُحَيْرَةَ شَارِباً وَرَدَ الفُرَاتَ زَئِيرُهُ والنِّيلا

ويرى ابن الأثير أنّ البحتري برع في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك، لكنّ المتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني؛ فالبحتري اقتصر على وصف شجاعة الممدوح من خلال تشبيهه بالأسد مرة، وتفضيله عليه مرة أخرى، وأمّا المتنبّي فإنّه تفنّن في وصف الأسد صورته وهيئة مشيه واختياله، وشبّه الممدوح به في الشجاعة، وفضّله عليه بالسخاء. واعلم أنّ توارد اثنين على مقصد واحد يشتمل معاني عدّة أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد.[3] ولعلّ في دراسة قضية السرقات على المستوى الكلّي للقصيدة تطويراً لهذه القضية من جانب، وتعمّقاً في اكتشاف فاعلية النصوص، من جانب آخر. وقد أُطلق على هذه الفاعلية بين النصوص في العصر الحديث مصطلح التناص* Intertextualite، والحاذق هنا مَن يُخفِي تلك الصلةَ ويعمل على صهر تلك المعاني من خلال قدرته على الصياغة والبناء الفني لخلْق نص شعري تخييلي.

ويبدو الأساس الثقافي واضحاً عند ابن الأثير في صدوره عن وحدة الثقافة في تنوّع العلوم، فيُفيد من اطّلاعه على العلوم الأخرى ويبرهن من خلالها على تقوية رأيه؛ فيرى مثلاً أنّ صاحب الاجتهاد من الفقهاء يتعيّن عليه معرفة آيات الأحكام وأخبار الأحكام، ومعرفة الناسخ والمنسوخ من الكتاب

---

[1] - البحتري، **الديوان**، شرح حسن كامل الصيرفي وتحقيقه،٢/١٩٩، ٢٠٠. وفي الرواية: هزبرٌ مشى.. وأغلبٌ.

[2] - المتنبي، **الديوان**، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ٣/٣٥٤.

[3] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**، ٣/٢٦٥- ٢٨٧، ٢٨٨.

* - التناص:عند كريستيفا،هو أحد مميزات النص الأساسية، التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها. ويرى بارت أنّ قانون التناص هو لانهائية النص. ينظر: علوش،**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**،.٢١٥الطبعة الأولى،بيروت: دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء: سوشبريس، ١٩٨٥م.

والسنة، ومعرفة علم العربية، ومعرفة الفرائض والحساب من المعلوم والمجهول. وكذلك يجري الحكم على الكاتب إذا أحبّ الترقي إلى درجة الاجتهاد في الكتابة؛ فإنّه يحتاج إلى أشياء كثيرة، لكنّ رأسها وعمودها وذروة سنامها ثلاثة أشياء هي: حفظ القرآن الكريم، والإكثار من حفظ الأخبار النبوية، وحفظ الأشعار[١]. فعندما يكون الفقيه ملمّاً بالأمور التي ذُكرت، يكون في رأيه واجتهاده مصيباً أكثر، وقريباً من الحق والشريعة، وكذلك الكاتب؛ فإنه، عندما يكون حافظاً ما ذُكر، يستطيع أن يوظّف ذلك على قدْر اجتهاده في كتاباته، ومن ثَمّ يصبح أكثر إجادة في التعبير والبيان. ولكنّ ابن الأثير لا يتوقف عند هذا الحدّ، وإنّما يجعل معيار ثقافة الأديب الانفتاح على مختلف الفنون والصناعات، وقد دعا إلى ذلك في فنّ الكتابة عندما رأى أنّ "صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبّث بكلّ فنّ من الفنون، حتّى إنّه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة"[٢].

وقد ميّز ابن الأثير بين مهمة العالم البياني ومهمة العالم النحوي؛ فالنحوي يبحث في صحة الكلمة صرفياً وفي التركيب السليم نحوياً من علاقات الإسناد وصحة دلالتها على المراد، ومهمته هي ضبط الألفاظ والتراكيب ضبطاً سليماً وفق دلالاتها وطبقاً لقواعد الإعراب. أمّا البياني فإنّه يبدأ من حيث انتهى النحوي ليكشف السرّ وراء تلك العلاقات من نواحٍ جمالية، وهذا يختص بدراسة النصوص الأدبية. فمهمة النحوي تتناول النصين العلمي والأدبي على حدّ سواء، وربّما لا يدرك النحوي ما في النص الأدبي من فصاحة أو بلاغة[٣].وقد كان هذا التمييز منطلَقاً لابن الأثير في كثيرٍ من القضايا والآراء. ويتضح ذلك من خلال حوار جرى بينه وبين أحد النحويين في الآية الكريمة ﴿فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ﴾.[٤] ففي رأي النحاة أنّ (أنْ) الواردة بين (لما) الشرطية وفعل الشرط زائدة، فإذا حُذفت كان المعنى سواء. وينكر ابن الأثير هذا الرأي، ويرى أنّ هذا من أسرار الفصاحة والبلاغة

[١] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**،١/ ١٠٢.

[٢] - المصدر السابق،١/٦٢.

[٣] - المصدر السابق، ١/٣٦.

[٤] - سورة يوسف،٩٦.

التي لا فتيا للنحاة فيها؛ فورود (أنْ) بعد (لما) يدلّ على أنّ ثمّةَ تراخياً وإبطاءً في حدوث الفعل، على حين إذا سقطت (أنْ) دلّ ذلك على الفور. ولو حكمنا بزيادتها لكان ذلك قدحاً في كلام الله؛ إذ حاشاه أن ينطق بزيادةٍ لا حاجة إليها، وإذا كان التطويل الذي لا حاجة إليه عيباً في الكلام، فكيف يكون من باب الإعجاز إذا كان في ذلك عيبٌ؟ ومعلوم أنّ قصة النبي يوسف عليه السلام كان فيها مدة بعيدة مذ ألقاه إخوتُه في الجبّ إلى أن جاء البشير إلى أبيه عليهما السلام، ومن ثَمّ جيء ب(أنْ) بعد (لما) لما في القصة من فترات زمنية بين أحداثها.[١] وفي رأي ابن الأثير هنا تحامل على النحويين؛ فإذا كانت (أنْ) زائدةً نحوياً لا عمل لها في ما بعدها، فإنّ اللمسة البيانية فيها تتجلّى في ما ذكره ابن الأثير بلاغياً، وهو داخل في حكم الإعجاز، وليس في هذا تناقض، بل لعلّه من رأي ابن الأثير ذاته عندما ذكر الفرق بين النحوي والبياني؛ وذلك أنّ مهمّة العالم البياني تبدأ من النحو وتتجاوزه إلى ما وراءه من أبعاد جمالية. ووفقاً لذلك فقد رصد ابن الأثير سياق الحذف وأنواعه تحت باب الإيجاز، ورصد مواطن الذكر وأنواعه تحت باب الإطناب.[٢] وهذه المحاولة، تنسجم والأسلوبيةَ الحديثةَ[*] Stylistique التي تنظر إلى الجملة بوصفها جزءاً من كلّ تتّصل به اتّصالاً عضوياً، وتتفاعل معه في عمليات مقصودة، تكشف عن نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبي،[٣] فتعلن بذلك عن أدبية ذلك النص. وفي الإطار ذاته فإنّ **الأدبية** كانت معتمدة في نقد ابن الأثير على الرغم من أنّها من المصطلحات الحديثة التي تطلق "على ما به يتحوّل الكلام من خطاب عاديّ إلى ممارسة فنية إبداعية".[٤] ويومئ ابن الأثير إلى أبيات لأبي العتاهية في قصيدة يمدح فيها المهدي، إذ يقول: [٥]

---

[١] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**،٣/ ١٣، ١٤.

[٢] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ٢/ ٢١٦ وما بعد ــ ٢٨٠ وما بعد.

[*] - الأسلوبية: "درس، موضوعه دراسة الأساليب، ومميزات التعبير اللغوية." علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**،.١١٤

[٣] - ينظر: عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ٣٤٨، ٣٤٩.

[٤] - المسدّي، **الأسلوبية والأسلوب**،.١٣٢ الطبعة الثالثة، ليبيا و تونس: الدار العربية للكتاب، د.ت.

[٥] - أبو العتاهية، **الديوان**، ٢٧٥.

أَتتْهُ الخلافةُ منقادةً إليهِ تُجرّرُ أذيالَها
وَلَمْ تكُ تَصلُحُ إلّا لَهُ وَلَمْ يكُ يَصلُحُ إلّا لَها
وَلَوْ رامَهَا أحَدٌ غيرُهُ لَزُلْزِلَتِ الأرضُ زِلْزالَها
وَلَوْ لَمْ تُطِعْهُ بَنَاتُ القُلُوبِ لَمَا قَبِلَ اللَّهُ أعْمَالَها

فيعلّق ابن الأثير على هذه الأبيات بقوله: "اعلمْ أنّ هذه الأبيات...من رقيق الشعر غزلاً ومديحاً، وقد أذعن لمديحها الشعراءُ من أهل ذلك العصر، ومع هذا فإنّك تراها من السلاسة واللطافة على أقصى الغايات. وهذا هو الكلام الذي يُسمَّى السهلَ الممتنعَ، فتراه يُطمِعُكَ، ثمّ إذا حاولْتَ مماثلته راغ عنك كما يروغ الثعلبُ، وهكذا ينبغي أن يكون من خاضَ في كتابةٍ أو شعرٍ".[1] ولعلّ السرّ في ذلك هو قدرة الأديب على اختيار الكلمة المناسبة ووضعها في التركيب المناسب، فمَثَلُه، في رأي ابن الأثير، مَثَلُ مَنْ يأخذ لآلئ ليست من ذوات القيم الغالية، فيخيّل للناظر، من حسن تأليفه وإتقان صنعته، أنّها ليست تلك التي كانت منثورة مبددة، وعلى العكس من يأخذ لآلئ من ذوات القيم الغالية، فيفسد تأليفها، ويضع من حسنها، وكذلك يجري حكم الألفاظ مع فساد التأليف. وإذا تأمّلنا القرآن الكريم وجدنا ألفاظه مستعملة عند العرب، ومع ذلك فإنّه يفوق كلامهم ويعلو عليه، وليس ذلك إلّا لفضيلة التركيب.[2] وعلى أساس تلك النظرية عقد موازنة بين كلام الله عزّ وجلّ وكلام البشر، لإثبات الفرق بينهما والإذعان لكلام الله المعجز، وذلك من خلال إضفاء صفة الحسن أو القبح على المفردة وهي في سياقها التركيبي، ومثاله لفظة (القمّل) التي وردت في بيت الفرزدق:[3]

مِنْ عِزِّهِمْ جحرَتْ كُلَيبُ بيْتَها زَرْباً، كأنّهُمُ لَدَيْهِ القُمَّلُ

فقد وردت في بيت الفرزدق غير حسنة، على حين وردت في الآية الكريمة: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا﴾[4] حسنةً لائقةً، في رأي ابن

[1] - ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/ ١٩٤

[2] - ينظر: المصدر السابق،١/ ٢٠٩

[3] - الفرزدق،**الديوان**، شرح: علي مهدي زيتون،٢/ ٢٥١.والزرب: الزريبة للماشية.

[4] - الأعراف، ١٣٣.

الأثير، لأنّها جاءت ضمن الكلام و لم ينقطع عندها خلافاً لبيت الشعر؛ إذ جاءت في القافية وانقطع الكلام عندها.[١] وابن الأثير في هذا الكلام متأثّر بنظرية النظم الجرجانية؛ وأساسها، عند عبد القاهر، تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعْل بعضها بسبب من بعض. ففي قوله تعالى: ﴿وَ قِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَ غِيضَ الْمَاءُ وَ قُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ وَ قِيلَ بُعْداً لِلْقَومِ الظَّالِمِينَ﴾[٢]، يقول عبد القاهر: "فتأمّل: هل ترى لفظة منها بحيث لو أُخذت من بين أخواتها وأفردت لأدّت من الفصاحة ما تؤدّيه وهي في مكانها من الآية".[٣] ومن هنا يرى عبد القاهر أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة أو كلم مفردة، إنّما الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة معنى التي تليها، مما لا تَعَلُّقَ له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، فمن ذلك لفظ (الأخدع) في بيت الصمّة بن عبد الله القشيري:[٤]

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي وَجِعْتُ مِنَ الإِصْغَاءِ لِيْتاً وَ أَخْدَعَا

وفي بيت البحتري:[٥]

وَ إِنِّي وَ إِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الغِنَى وَ أَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ أَخْدَعِي

فلها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثمّ إنّك تتأملها في بيت أبي تمام:[٦]

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذِهِ الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

فتجدها ثقيلة على النفس، أضعاف ما كانت عليه من الخفة والروح هناك.[٧] وقد عزا ابن الأثير ذلك إلى العلّة الصرفية؛ على أنها جاءت في بيت الصمّة بن عبد الله في صيغة المفرد، فكانت حسنة

---

[١] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**،١/١٦٨.

[٢] - هود، ٤٤.

[٣] - الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ٤٥.

[٤] - أبو تمام، **ديوان الحماسة** بشرح المرزوقي، وتحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، المجلّد الثاني، ١٢١٨.

[٥] - البحتري،**الديوان** بشرح الصيرفي،٢/ ١٢٤١ وفي الرواية : شرف العُلا ـــــــ وذلّ المطامع.

[٦] - أبو تمام،**الديوان** بشرح التبريزي، وتحقيق: محمّد عبده عزّام، ٢/٤٠٥. وفيه: قوم أخدعيك... أضججت هذا الأنام.

[٧] - ينظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**،٤٦ وما بعد. وينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**،١/١٦٦.

رائقة، وبالمقابل فقد جاءت في بيت أبي تمام في صيغة التثنية فكانت مستكرهة ثقيلة على السمع.[١] فقد عني ابن الأثير بالصيغة الصرفية الجرس الصوتي للحروف ودوره في إضفاء صفة الفصاحة على اللفظ المفرد، خلافاً لعبد القاهر الجرجاني الذي لم يولِ اللفظ المفرد سمة الفصاحة بعيداً عن السياق. وقد اعتمد ابن الأثير المحاكمة الجزئية على أساس المفردات في كثير من الأمور، ولاسيّما عندما جعل الفصاحة سمة للألفاظ المفردة متأثّراً بابن سنان الخفاجي[*]، وربط الفصاحة بمخارج الأصوات، فاستحسن لفظة الديمة على البُعاق، رغم أنّهما مترادفتان. وقد بلغت عنايته باللفظ المفرد درجة اجتزاء الكلمة من التركيب نحو كلمة (مستشزرات) في بيت امرئ القيس:[٢]

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلَا تَضِلُّ المَدَارى فِي مُثَنًّى وَ مُرْسَلِ

فكلمة (مستشزرات) ثقيلة في النطق لتقارب مخارج حروفها؛ أي التاء والشين والزاي.[٣] لكنّ ثقل هذه اللفظة لا يسلبُها فصاحَتها؛ وذلك في سياقها الذي يعبر فيه الشاعر عن كثرة تجاعيد شَعر المحبوبة وارتفاع ذوائبه، فتغيب في شعر كثيف بين مرفوع إلى فوق ومرسل إلى أسفل، ولا يمكن استبدال كلمة أخرى بمستشزرات تؤدي الدلالة ذاتها. وكذلك لفظة (ضيزى) في قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنْثَى، تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى﴾،[٤] ففي رأي ابن الأثير أنّ كلمة جائرة أو ظالمة أحسن من كلمة ضيزى وأبلغ، إلّا أنّ نظم الآية على الألف المقصورة، جعلها مناسبة.[٥] لكنّ الردّ على المدّعين ب(قسمة ضيزى) يؤدّي الدلالة في تهويل ادّعائهم وقسمتهم، لما لأصوات حروفها في السمع من وقْع يلفت عناية المتلقي إلى تأمّلها، ولاسيّما في إشباع حركة الحرفين (الضاد والزاي) المجهورَين بما يناسب حرف المد اللاحق كلاً منهما؛ أي: ضِي زَى، ومن ثَمّ يعسر أن يحلّ أي دال محلّ دال آخر لأداء

---

[١] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/٢٩٦.

[*] - ينظر: ابن سنان الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، تحقيق: علي فودة، ٦٠ وما بعد. الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤.

[٢] - امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ١٧.

[٣] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/٢٠٤، ٢٠٥.

[٤] - سورة النجم، ٢١، ٢٢.

[٥] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/١٧٧.

الدلالة ذاتها في السياق بعينه، لما يؤديه مبنى الكلمة من دور في الدلالة، نظراً إلى عدد أصوات الكلمة ومخارجها وصفاتها.

إنّ تلك الدقائق تحتاج إلى ذوق أدبي فنّي يجعل الناقدَ قادراً على اكتشاف جمالياتها وإيصالها إلى المتلقي، ولاسيّما أنّ ابن الأثير عني بمشاركة المتلقي وتفعيل استجابته في حديثه عن حسن الابتداء وبراعة التخلّص ومدى قدرة الأديب على وضع المتلقي في الجوّ المناسب للنص والعمل على تشويقه في الانتقال من غرض إلى آخر. وكذلك عندما ربط الفصاحة بالذوق، فإنّ المتلقي هو المتذوق القادر على التمييز بين الحسن والقبيح، وإن كان ذلك مخالفاً القياسَ اللغوي، كما أشار إلى لفظة (فُقُود) في بيت عنترة:[١]

فَإِنْ يَبرَأْ فَلَمْ أَنْفِثْ عَلَيْهِ وَ إِنْ يُفْقَدْ فَحَقٌّ لَهُ الفُقُودُ

فهي جمع تكسير للمصدر (فقْد) وهو جمع جائز قياساً، لكنّه غير مستساغ في الذوق. ومثاله أيضاً قول المتنبي:[٢]

وَ القَوْمُ فِي أَعْيَانِهِمْ خَزَرٌ وَ الخَيْلُ فِي أَعْيَانِهَا قَبَلُ

فقد جمع كلمة (عين) بمعنى العين الناظرة على (أعيان) وذلك جائز من جهة القياس، لكنّ الذوق يأبى ذلك، ولا تجد له حلاوة على اللسان.[٣] لكن يجب ألّا نجعل الذوق تجوّزاً في اللغة وأحكامها، فاللغة غنية بمفرداتها وتصاريفها، والأديب قادر على اختيار الحسن الذي يتلاءم والقياسَ اللغويَّ من جانب، ويكون له أثره في إدراك فاعلية التذوق الجمالي من جانب آخر. ولذا لا يمكن تعميم هذا الرأي، لأنّ الذوق السليم يكون مسايراً، غالباً، قواعدَ اللغة النحوية والصرفية؛ فتراه، في بعض الأحيان، نابياً عمّا هو خارج عنها، ففي قول المتنبي:[٤]

فَلَا يُبْرَمُ الأَمْرُ الَّذِيْ هُوَ حَالِلٌ وَ لا يُحَلَلُ الأَمْرُ الَّذِي هُوَ يُبْرِمُ

---

[١] - أبو تمام، **ديوان الحماسة**، شرح التبريزي، وتحقيق: محمّد عبده عزّام، ١/٢٢٠.

[٢] - المتنبي، **الديوان** بشرح البرقوقي، ٤/٢٣ والخزر : ضيق العين. والقَبل في الخيل: أن تقبل إحدى العينين على الأخرى.

[٣] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/ ٢٩٩ - ٣٠٢.

[٤] - المتنبي، **الديوان** بشرح البرقوقي، ٤/٢٠٦ وفيه: " ولا يبرم " موضع " فلا يبرم "، و"مبرم" موضع "يبرم ".

يرى ابن الأثير أنّ لفظة (حالل) نافرة عن موضعها، وكانت له عنها مندوحة، لأنّه لو استعمل عوضاً منها لفظة (ناقض)، لجاءت اللفظة قارّة في مكانها، غير قلقة ولا نافرة.. ففَكُّ الإدغامِ في الثلاثي ونقْلُه إلى اسم الفاعل قبيحٌ، فلا يحسن أن يقال: بلّ الثوب فهو بالل، ولا سُلَّ السيف فهو سالل، وما شابه ذلك.[١] فالذوق السليم يساير قواعد اللغة تارة، ويخالفها تارة أخرى.

لكنّ ابن الأثير يتجاوز **الأدبية** والذوق وقواعد اللغة إلى الإجراءات المنطقية والرياضية، ويقيس عليها الاستعارة المبنية على غيرها، ليبرهن على صحتها، فيقول: "ألا ترى أنّ المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كلُّ إنسانٍ حيوانٌ، وكلُّ حيوانٍ نامٍ، فكلُّ إنسانٍ نامٍ؟ وكذلك يقول المهندس في بعض الأشكال الهندسية: إذا كان خطّ (أ ب) مثل خط (ب ج)، وخطّ (ب ج) مثل خطّ (ج د) فخطّ (أ ب) مثل خطّ (ج د). وهكذا أقول أنا في الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثمّ بني عليها استعارة ثانية، وكانت أيضاً مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمر برهاني، لا يُتصوّر إنكارُه".[٢] ويبدو قياس ابن الأثير في غير مكانه؛ إذ ثمّةَ بونٌ شاسعٌ بين الاستعارة، بوصفها فنّاً، والمنطق الفلسفي أو الرياضي، فالاستعارة لا يمكن أن تُحَدَّ بالتناسب المنطقي بين طرفيها، لأنّ المبدع هو الذي يخلق هذا التناسب؛ فيُوجِد التناسب بين أطراف غير متناسبة، سواء أكان هذا التناسب بين طرفي استعارة واحدة أم أطراف استعارات متعددة، وعلى قدْر إبداعه تحسن الاستعارة أو لا تحسن، أمّا أن نكبّل الاستعارة أو غيرها من فنون البلاغة بقيود المنطق، فهذا إجحاف بحقّ هذا الفنّ وتفريط به. ويتّخذ المقياس الإحصائي موضعاً له في نقد ابن الأثير؛ ففي حديثه عن المعاني المبتدعة يقول:"وقد قيل: إنّ أبا تمّام أكثرُ الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعنى، وقد عُدّت معانيه المبتدعة فوُجِدَتْ ما يزيد على عشرين معنى".[٣] ومن هنا يقوّم ابن الأثير أيضاً شعر المتنبي تقويماً إحصائياً، فيقول: "ولمّا تأمّلتُ شعرَه... وجدته أقساماً خمسةً: خُمْس في الغاية التي انفرد بها دون غيره، وخمس من الشعر الذي يساويه فيه غيرُه، وخُمْس من متوسط الشعر، وخمس دون ذلك، وخمس في الغاية المتقهقرة التي لا يعبأُ بها، وعدمها خير من

---

[١] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**،١/ ٣١٦، ٣١٧.

[٢] - ابن الأثير،**المثل السائر**،٢/ ٩٢.

[٣] - المصدر السابق،٢/١٩.

وجودها".[١] ويبدو هذا الحكم عاماً يمكن إخضاع شعر أي شاعر لهذا التصنيف، وليس فيه إنصاف بحق المتنبي الذي يغلب على شعره التميّز والإبداع، ومن ثَمَّ لا يمكن اعتماد المقياس الإحصائي في مثل هذه الأحكام التي ينبغي أن تكون في تقدير الأكثر والأقل؛ كأن يقال: معظم معاني أبي تمام مبتدعة مثلاً، وأغلب شعر المتنبي متميز. ولا يمكن أن يكون الإحصاء إلّا بإخضاع شعر أولئك لمعايير نقدية وفنية، نظنّ أنّ ابن الأثير لم يقوّمْه وفقاً لها، وإنّما أحكامه صادرة عن تأمّل و تذوّق.

لقد كان ابن الأثير بارعاً في فنّ الكتابة*، الذي ازدهر في العصر المملوكي، لذلك فقد كانت الشواهد النثرية في (المثل السائر) من إنشاء ابن الأثير ذاته، وكانت آراؤه النقدية في ثقافة الأديب ودعائم النثر وبلاغة النص المكتوب وحسن بنائه، على أساس صناعته تلك. ولكنّ طغيان الذاتية كان واضحاً في أحكامه وآرائه في ما يتعلق بهذا الفنّ، ولاسيّما عندما يوازن بينه وبين غيره من الكتّاب، وقد ورد ذلك في حديثه عن السجع؛ إذ إنّ ثمّة شروطاً للسجع الحسن، من أهمّها: أن تكون الكلمتان المسجوعتان ذواتَي معنيين مختلفين، وقد وقع في ذلك فحول الكتّاب، منهم الصابي في قوله: "الحمدُ لله الذي لا تدركُه الأبصارُ بألحاظها، ولا تحدُّه الألسنُ بألفاظها، ولا تُخْلِقُه العصورُ بمرورها، ولا تهرمُه الدهورُ بكرورها". ثمّ أورد ابن الأثير تقليداً بأكمله من إنشائه وآخر من إنشاء الصابي.[٣] لكنّ حكم ابن الأثير هو الطاغي، وقد دفع هذا أحدَ الباحثين إلى القول: "إنّ حكمه (ابن الأثير) يكون سليماً لو وازن بين شخصين ليس هو واحداً منهما، أمّا أن يكون خصماً وحكماً فلا نُقرّه على ذلك، ولو كان الحق في جانبه، فإنّ مجرّد اتّخاذه هذا الموقفَ موقف الخصم والحكم ينحرف به عن الحق".[٤]

ومن الإجراءات التي اعتمدها ابن الأثير احتفاؤه بكثرة التقسيم والتفريع، وهو النهج الغالب على الكتاب، لغلبة الطابع التعليمي عليه، وقد نقد ابن الأثير، على الرّغم من ذلك، الغزالي في تقسيمه المجاز أربعةَ عَشَرَ قسماً، وهي بمجملها، في رأي ابن الأثير، ترجع إلى أنواع المجاز الثلاثة التي تحدّث

---

[١] - المصدر السابق،٣/ ٢٢٨.

*ينظر: الشيخ، عبد الواحد حسن، **صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير**، ٤١ وما بعد.

[٣] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**،١/ ٢١٧- ٢٢١ وما بعد.

[٤] -

عنها؛ أي التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولا تخرج عن أيٍّ منها.[١] وقد حاول ابن الأثير في تقسيماته ألّا يترك نوعاً إلّا ذكره، على أن يكون في كل قسم ما يميّزه من الآخر، ولعلّ حرصه هذا أوقعه، كما وقع الغزالي، في شَرَك كثرة التقسيمات وتداخلها. ويتضح ذلك عند ابن الأثير في تقسيمه السرقاتِ الشعريةَ، وأيضاً في تقسيمه السجع إلى أنواع متداخلة، فالقسم الثاني منه هو أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى، طولاً لا يخرج بها عن حدّ الاعتدال، ويُستثنَى من هذا القسم ما كان السجع فيه على ثلاث فِقَر، فإنّ الثالثة وحدها ينبغي أن تكون مقدار الأولى والثانية كلتيهما؛ فإذا كانت الأولى أربع لفظات والثانية مثلها، تكون الثالثةُ عَشْرَ لفظات، أو إحدى عشْرةَ لفظة، ومثاله ما قاله في وصف صديق: "الصديق من لم يعتض عنك بخالف، ولم يعاملك معاملة حالف، وإذا بلّغَتْه أذنُه وشايةً أقام عليها حدَّ قاذف أو سارق". فإذا زادت الأولى والثانية زادت الثالثة بالحساب، وإذا نقصت الأولى والثانية نقصت الثالثة، وقس على ذلك. ولاضير في أن تكون الفقرات الثلاث متساويات، نحو قوله تعالى: ﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ، وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ، وَظِلٍّ مَمْدُودٍ﴾.[٢] فالفقرات المسجوعة تتألف كل واحدة من لفظتين، ولو جعلت الثالثة خمسَ لفظات لما كان ذلك معيباً.[٣] ولاشكّ أنّ أثر التكلف ظاهر في هذا التقسيم؛ فإذا كنّا نتفق مع ابن الأثير في أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى كي لا يظهر الكلام مبتوراً، فإنّنا لا نوافقه على إحصاء ألفاظ كل فقرة، فالتناسق بين الفقرات يكون من خلال ما يتطلّبه المعنى من ألفاظ، وهذا يصدر عن طبع وفطرة، أمّا أن نحرص على القيام بعملية إحصاء لكل فقرة، فلا يخفى ما في هذا من مدعاة إلى التصنّع يكون الكاتب الموهوب في غنى عنها.

يمكن القول: إنّ ثمّة تداخلاً واختلاطاً وجمْعاً بين منظورات متنافرة أحياناً، ومن ذلك الجمع بين مفهوم **الأدبية** والنظرة المعيارية الثابتة، وبين الجانبين الانطباعي والقاعدي. ولعلّ ذلك الخلط

---

[١] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**،٢/٧١.

[٢] - الواقعة،٢٧، ٣٠.

[٣] - ينظر: ابن الأثير،**المثل السائر**، ١/٢٥٦.

والاضطراب يسفران عن رؤية غائمة تفتقر إلى الاتّساق الداخلي، وتبدو قاصرة عن النهوض ببناء منظور متكامل ورؤية منظمة.

الرؤية النقدية بين التأصيل والتجديد:

لعلّنا نستطيع أن نجلو الرؤية النقدية عند ابن الأثير، لأنّ ثمّة وعياً يصدر عنه الناقد، وينطلق فيه من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وهو ما يشفّ عن التصوّر وينتج الرؤية.ولقد تجلّت نزعة ابن الأثير إلى الإبداع والإتيان بما لم يأتِ به السابقون، في كثير من آرائه سواء أصاب في ذلك أم لم يصب. ولعلّ تلك النزعة جعلته يؤمن بأنّ المعاني لا تنفد، ومن ثَمّ فإنّ " المحدثين أكثر ابتداعاً للمعاني، وألطف مأخذاً، وأدقّ نظراً".[١] فالمجال الثقافي للمحدثين يفوق المجال الثقافي عند القدماء، وذلك في ظلّ التحضّر المدني المنفتح الذي عاش فيه المحدثون مقابل الحياة الصحراوية البدوية التي عاشها القدماء، ويعلّل ابن الأثير ذلك تعليلاً إيديولوجياً؛ إذ إنّه يربط الانفتاح الثقافي للمحدثين بالدين الإسلامي الذي طوّر مناحي الحياة؛ فمن وجهة نظر ابن الأثير أنّ "المحدثين عظُم الملك الإسلامي في زمانهم، ورأَوْا ما لم يَرَه المتقدّمون".[٢] فالحضور الدالّ هنا هو عموم الملك الإسلامي، لكنّ الغياب الدالّ أيضاً هو تخصيص الملك الإسلامي بزمن الأيوبيين؛ أي زمن ابن الأثير نفسه الذي شهد تحرير القدس على يد صلاح الدين الأيوبي، والاحتكاك بالفرنجة وغيرهم.

وقد وضّح ابن الأثير منهجه في تتبّع أشعار العرب عندما قال: " لم أكن ممّن أخذ بالتقليد والتسليم في اتّباع من قصر نظره على الشعر القديم؛ إذ المراد من الشعر إنّما هو إيداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف".[٣] وهذه رؤية شائعة لدى كثير من النقاد القدماء؛ فالناقد لا يحكم على الشاعر من خلال عصره، وإنّما من خلال شعره و إبداعه. لكنّ ابن الأثير كان "أكثر ميلاً إلى معاني المحدثين وجمال صنعتهم"[٤] ومن ثَمّ فإنّ نزعة التجديد والإبداع في نفس ابن الأثير جعلته يميل إلى ثلاثة شعراء

---

[١] - ابن الأثير، **المثل السائر**،٢/٥١.

[٢] - المصدر السابق، ٢/.٥١

[٣] - المصدر السابق، ٣/٢٢٥.

[٤] - سلام، محمد زغلول، **ضياء الدين بن الأثير**، ٧٠ .

محدثين؛ هم: أبو تمام والبحتري والمتنبي، فهؤلاء في نظره "هم لات الشعر وعزّاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء".[١] لذلك آثرهم ابن الأثير على كل شاعر قديم ومحدث. وهو في تلك الشهادة يثبت تفوّق المحدثين على القدماء، وذلك من منظور منفتح على إنجاز المستقبل أحياناً، وإن كان داخل المنظور القديم؛ فقد دعا ابن الأثير في حديثه عن النثر إلى حلّ المنظوم وأشاد به، وقسمه ثلاثة أقسام:[٢]

الأوّل وهو أدناها: نثر بيت الشعر بلفظه من غير زيادة وهذا عيب فاحش؛ فهو كمن أخذ عقداً أتقن نظمه وأحسن تأليفه فأوهاه وبدّده. ولكن ما يحمد في هذا القسم أن يحفظ لفظ البيت الذي يضمّ شيئاً لا يمكن تغييره، فهذا لا عيب

فيه ويُعذَرُ ناثرُه:[٣]

لَو كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إِبِلِي بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانَا

فقال ابن الأثير في نثره: " لَسْتُ مِمّن تستبيحُ إبلي بنو اللقيطة، ولا الذي إذا همَّ بأمرٍ كانتِ الآمالُ وسيطةً، ولكنْ أَحملُ الهَمَلَ، وأُقرِّبُ الأمَلَ، وأقولُ سبَقَ السَّيْفُ العَذَلَ". فذِكْرُ (بني اللقيطة) لابد منه، مثلما ذكرها الشاعر.

الثاني وهو أوسطها: يتجلى في أخْذ بعض ألفاظ البيت وأحسن ما فيه. فلأبي تمّام في وصف قصيدة قوله:[٤]

حَذَّاءُ تَمْلَأُ كُلَّ أُذْنٍ حِكْمَةً وَبَلَاغَةً وَتُدِرُّ كُلَّ وَرِيدِ

[١] - ابن الأثير، **المثل السائر**، ٣/٢٣٦، ٢٣٧.

[٢] - المصدر السابق، ١/ ١٠٣ وما بعد.

[٣] - أبو تمام، **ديوان الحماسة** بشرح التبريزي، ١/ ٥ والبيت لقريط بن أنيف.

[٤] - أبو تمّام، **الديوان** بشرح التبريزي، وتحقيق: محمد عبده عزّام، ١/٣٩٧. وحذّاء: خفيفة السير.

فهذا في غاية الفصاحة ويجب أن يؤاخى بمثله، فقال ابن الأثير في نثره: " وكلامي قد عُرِفَ بين الناسِ واشْتهِرَ، وفاقَ مسيرَ الشمسِ و القمر، وإذا عُرِفَ الكلامُ صارَتِ المعرفةُ له علامةً، و أُمِنَ من سرقتِه؛ إذ لو سُرِقَ لَدَلَّتْ عليه الوسَامةُ، ومن خصائص صفاته أن يملأ كلَّ أذنٍ حكمةً".

القسم الثالث وهو أعلاها: أن يؤخذ المعنى فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه، و يتبيّن فيه حذق الصائغ، فإن استطاع الزيادة على المعنى، فتلك الدرجة العالية، ويكون بذلك أولى بالمعنى من صاحبه الأول. ومن أبيات الشعر ما يتسع المجال لناثره، ومنها ما يضيق المجال فيه. و لعلّ ممّا يتّسع المجال فيه قول المتنبي:[١]

لَا تَعْذُلِ الْمُشْتَاقَ فِي أَشْوَاقِهِ حَتَّى يَكُونَ حَشَاكَ فِي أَحْشَائِهِ

فنثره ابن الأثير بقوله: "لا تعذل المُحبَّ في ما يهواه حتى تطوي القلبَ على ما طواه". ومن ذلك:"إذا اختلفَتِ العينانِ في النّظرِ، فالعذلُ ضَرْبٌ من الهَذَرِ". أمّا ما يضيق فيه المجال، ويعسر على الناثر تبديل ألفاظه، فمنه قول أبي تمام:[٢]

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرَاً فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيْلُ إِلَّا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

فنثره ابن الأثير بقوله: " لم تَكْسُه المنايا نسجَ شفارِها حتى كسَتْهُ الجَنَّةُ نَسْجَ شِعَارِهَا، فَبُدِّلَ أحمَرَ ثوبِه بأخضرِهِ وكأسَ حِمامِهِ بكأسِ كَوْثَرِهِ".

وتبدو نظرية الكتابة عند ابن الأثير محدّدة بقوانين الاستعادة والاقتداء بالسلف؛ أي أنّ صوت الماضي هو الذي يوجّه النظرة الحاضرة، فكأنّ المعاصر يتكلّم بغير لسانه، ويستعيد اللغة السابقة للإبانة، فلا إبداع ولا ابتكار ولا انفتاح، بل انغلاق وثبات وجمود، ومن ثَمَّ بقيت رؤية ابن الأثير محكومة بالماضي و مشدودة إليه. وإذا كان النثر هو أكثر ازدهاراً في عصر ابن الأثير، فإنّه، على الرّغم من ذلك، لم يكن دافعاً أو عاملاً مساعداً في تأسيس نظريات، وإنّما كلّ ما قام به هذا الناقد هو إعادة قولبة ما جاء به القدماء من خلال محاولته وضع عمود للنثر مقابل عمود الشعر. و لم يكن من ابن الأثير إلّا الدوران في قوالب القدماء، والانغلاق على التراث. وفي هذا دلالة على محدودية الرؤية، إن لم يكن

---

[١] - المتنبي، **الديوان** بشرح البرقوقي، ١٣٢/١.

[٢] - أبو تمّام، **الديوان**، بشرح الخطيب التبريزي، وتحقيق: محمد عبده عزّام، ٨١/٤.

دلالة على تعارضها، وكأنّ النصوص تسيطر على وعي الناقد فتولّد رؤى متعددة تبعاً للنص، بدلاً من أن يسيطر وعي الناقد نفسه على النصوص ليولّد رؤية موحّدة.

ويدل على محدودية الرؤية أيضاً رأي ابن الأثير في الصورة الشعرية؛ إذ يرى أنّ الفائدة من التشبيه" هي أنّك إذا مثّلت الشيء بالشيء فإنّما تقصد به إثباتَ الخيال في النفس بصورة المشبّه به أو بمعناه، وذلك أوْكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه".[١] وفي هذا إشارة إلى اعتداد ابن الأثير بمقولة (أعذب الشعر أكذبه)؛ أي الكذب الفني الذي يجعل المتلقي يحلّق في فضاء الخيال الشعري، ومن هنا فقد دعا ابن الأثير إلى الإفراط والغلوّ في الشعر، لأنّ أحسنَ الشعر أكذبُه، بل أصدقه أكذبه، لكنّ درجاته تتفاوت، ليغدو الإفراط مقياساً نقدياً يفاضل من خلاله ابن الأثير بين الشعراء، ولو كان ذلك بين بيتين؛ فمن ذلك قول المتنبي:[٢]

كَأَنَّهَا تَتَلَقَّاهُمْ لِتَسْلُكَهُمْ   فَالطَّعْنُ يَفْتَحُ فِي الأَجْوَافِ مَا تَسَعُ

وقول قيس بن الخطيم:[٣]

مَلَكْتُ بِهَا كَفِّي فَأَنْهَرْتُ فَتْقَهَا   يَرَى قَائِمٌ مِنْ دُونِهَا مَا وَرَاءَهَا

فيقول ابن الأثير: أبو الطيب أكثر غلّواً في هذا المعنى، لكنّ ابن الخطيم أحسن، لأنّه قريب من الممكن،ذلك أنّ الطعنة تنفذ حتّى يتبين فيها الضوء، أمّا أن يجعل المطعون مسلكاً يُسلك، كما قال المتنبي، فإنّ ذلك مستحيل، ولا يقال فيه بعيد.[٤] فقد أراد المتنبي كثرة من طعنتهم الرماح، فسلكوا كالخرز في السلك، أمّا ابن الخطيم فقد أراد اتّساع الطعنة في الجسد، ومن ثَمَّ فإنّ ابن الأثير دعا إلى الغلوّ والإفراط، لكنّه لم يتجاوزه إلى المستحيل، بل بقي مقيّداً بحدود الممكن؛ أي المحاكاة الحسيّة، فما كان ممكناً فهو حسن، وكلّما غالى الشاعر، وبَعُد عن الممكن، كان إفراطه غير حسن. وقد وضع

---

[١] - ابن الأثير، **المثل السائر**، ٢/ ٩٩.

[٢] - المتنبي، **الديوان** بشرح البرقوقي، ٢/ ٣٣٦.

[٣] - ابن الخطيم، **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، ٤٦. ورواية الشطر الثاني: يرى قائماً مِنْ خَلْفها ما وراءها.

[٤] - ينظر: ابن الأثير، **المثل السائر**، ٣/ ١٩٤.

البلاغيون قاعدة للتخفيف من المبالغة مثل أدوات الشرط، وكاد.[١] ومن ثَمّ فإنّ ابنَ الأثير " أكثر تحرّراً في بعض اللمحات العابرة، وإن كان قد ظلّ وفيّاً في الغالب لمبدأ المحاكاة الحسيّة في النقد العربي".[٢] ولعلّ اشتغال ابن الأثير بحقل الإعجاز بالقرآن الكريم، نأى به عن مثل ذاك الإفراط والغلوّ، فكان لهذا انعكاس سلبي في نظرته إلى الشعر أيضاً.

وإذا كان العمل الأدبي نشاطاً لغوياً قائماً على أنساق نحوية وصرفية وبلاغية توحي بدلالات معرفية وقيم جمالية لا محدودة، فقد جعل ابن الأثير النحو من آلات علم البيان في صناعة الكلام: "أمّا علم النحو فإنّه في علم البيان من المنظوم والمنثور بمترلة أبجد في تعليم الخط، وهو أوّل ما ينبغي إتقان معرفته لكل أحد ينطق باللسان العربي، لِيَأْمَنَ معرّةَ اللحن".[٣] ولكنّه على الرّغم من ذلك، كان متسامحاً في تجاوز الشعراء حدود اللغة وقواعدها، ففي رأيه أنّ "الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة... فالشاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول.. إنّما الغرض إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة".[٤] ولا يقصد بكلمة (جهل) عدم المعرفة، وإنّما التجاهل؛ أي مخالفة قواعد النحو بعد المعرفة، ويكون ذلك استجابة للذوق الذي قد يتفق والقياسَ اللغويَّ وربّما لا يتفق، وقد جعله ابن الأثير أساساً للفصاحة التي لا يمكن أن تحدّ بمقاييس. وقد استشهد لذلك بشواهد من شعراء الفحول أمثال أبي تمام وأبي نواس والمتنبي، كي يصل إلى غايته في أنّ شعرهم لا يخرج عن البلاغة وإن نبا عن قواعد اللغة ومقاييسها أحياناً، وهو بذلك لا يشجّع على اللغة العاميّة التي تفشّت في أدب ذلك العصر، ودليل ذلك ابتعاده عن الاستشهاد بشعر معاصريه من النظّام. وقد كانت رؤيته تلك رؤية متقدّمة أكثر من رؤية غيره من النقاد الذين تعصبوا لحدود النسق اللغوي و لم يتسامحوا في تجاوزات الشعراء، بل عدّوها خطأً يقدح في فصاحة الكلام وبلاغته.

---

[١] - ينظر: العسكري، **الصناعتين**، ٣٦٣.

[٢] - قصبجي، **أصول النقد العربي القديم**، ١٥٤، ١٥٥.

[٣] - ابن الأثير، **المثل السائر**، ١/٤١.

[٤] - المصدر السابق، ١/ ٤٩.

الخاتمة:

لقد شارك ابن الأثير النقاد السابقين في كثير من المعايير، وإن كان قد خالفهم أحياناً داخل المجال نفسه، وذلك عائد إلى فاعلية الذوق الفردي وتمايزه في الأحكام الانطباعية. وكان لهذا الذوق أثره في اكتشاف جماليات الأدب وبلاغته، وقد كان احتفاؤه باللفظ المفرد وفصاحته في حاله المعجمية معركة نقدية متعلقة بالفصاحة والبلاغة تأثّر فيها بابن سنان الخفاجي الذي عني بفصاحة اللفظ المفرد ومخارج الأصوات وصفاها، وكانت في الوقت ذاته ردّاً على عبد القاهر الجرجاني الذي نظر إلى الكلمة المفردة من خلال علاقتها بأخواتها ودروها في السياق. ومن ثَمّ فإنّ النشاط النقدي لابن الأثير بقي في دائرة التراث النقدي عموماً، وإنّ سمات التفرد أو تحقيق الإضافة لم تكن إلّا في نطاق الذوق الفردي الذي لا يرقى إلى إنتاج مفهومات نظرية حادثة. وإذا كان ابن الأثير قريباً إلى إنتاج المحاكمة من خلال مراعاة مفهوم **الأدبية**، فإنّ العناية بكثرة التقسيم والتفريع كان على حساب تلمّس أسرار أدبية النص، فلم يكن في خدمة تلك **الأدبية**؛ إذ إنّ الناقد لم يتجاوز النظر الموضعي المفرد، إلى بحث العلاقة بإنتاج الخاصية **الأدبية**، ولاسيّما من خلال رصد ما في النص من صور بيانية ومحسنات بديعية، وما لها جميعها من أثر في إنتاج تلك **الأدبية**.

وإذا كان ابن الأثير يصدر عن رؤية عامة تغلب فيها عناصر الاتّباع والثبات على عناصر الإبداع؛ فإنّ هذا يترجم عن رؤية نظرية غير متماسكة، ومن هنا نجد اختلاط المستويات، وتداخل الرؤى والأحكام بين الاستجابة للشروط الخاصة بالاتّباع أو الابتداع، وهو ما يكشف عن ضعف التكوين النسقي (نظام موحّد للوعي)، ويعني ذلك أنّ الإنجاز على المستوى النظري العام، يرتدّ إلى بعض صياغات النقد العربي القديم، وإن كان يكرّر جوانب منها، ويقوم بتوظيفها أيضاً.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

٢. البحتري، أبو عبادة،**الديوان**، شرح حسن كامل الصيرفي وتحقيقه، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف، ١٩٧٧.

٣. أبو تمّام الطائي،**ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزي، وتحقيق: محمّد عبده عزّام، المجلد الأول، الطبعة الخامسة، مصر: دار المعارف، ١٩٨٧.والمجلد الثاني، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعارف،١٩٨٣م. والمجلد الرابع،الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف،١٩٨٣م.

٤. ....، **ديوان الحماسة**، شرح الخطيب التبريزي، بيروت:عالم الكتب،د.ت.

٥. ....،..............، شرح المرزوقي، وتحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، المجلّد الثاني، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١.

٦. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، الطبعة الخامسة، القاهرة:مطبعة الخانجي، ٢٠٠٤.

٧. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٧٩.

٨. ابن الخطيم، قيس،**الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت: دار صادر،د.ت.

٩. ابن خَلّكان. **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: إحسان عبّاس. بيروت:دار صادر،١٩٧٧.

١٠. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمّد قرقزان، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي،١٩٩٤.

١١. سلام، محمد زغلول، **ضياء الدين بن الأثير**: مصر: دار المعارف، د.ت.

١٢. ابن سنان الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، تحقيق: علي فودة، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤.

١٣. الشيخ، عبد الواحد حسن، **صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير**،الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م.

١٤. عبد المطلب، محمّد،**البلاغة والأسلوبية**. الطبعة الأولى، مصر: الشركة المصرية العالمية، لونجمان،١٩٩٤م.

١٥. أبو العتاهية، **الديوان**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠م.

١٦. العسكري. **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم،بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨م.

١٧. علوش،سعيد،**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى،بيروت:دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء: سوشبريس، ١٩٨٥م.

١٨. عنبر،أحمد محمّد، **جولة مع ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، القاهرة: نهضة مصر، د.ت.

١٩. الفرزدق، **الديوان**، شرح علي مهدي زيتون، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٧م.

٢٠. قصبجي، عصام،**أصول النقد العربي القديم**،سوريا، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨١م.

٢١. المتنبي، أبو الطيب،**الديوان**، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت:دار الكتاب العربي،١٩٨٦م.

٢٢. امرؤ القيس،**الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، مصر: دار المعارف، ١٩٩٠م.

٢٣. المسدّي، عبد السلام،**الأسلوبية والأسلوب**، الطبعة الثالثة، ليبيا وتونس:الدار العربية للكتاب، د.ت.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الواحد والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٥م
صص ١٣٥- ١٥٤

أنسنة الليل في شعر ذي الرّمّة

عبد الكريم يعقوب* وديما يونس**

الملخّص:

الأنسنةُ إضفاء صفاتِ الإنسانِ على غيرِ الإنسان، سواءٌ أكان محسوساً ملموساً أم معنويّاً ذهنيّاً. والأنسنة في الشّعر هي التّوجّه إلى الآخر المُغاير للإنسان، وإلى عقلنته. وهذه الدّراسة تبحث في كيفية أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمّة، وتحاول أن تبيّن أسباب هذا التّوجّه ودوافعه.

ولما كانتْ ظواهر الطّبيعة رافداً من روافد التّجربة الشّعريّة، ويتّخذُ الشّاعر من مشاهدها أدوات فنيّة لصياغة مشاعره، ومكنونات نفسه، فإنّ لأنسنة تلك الظّواهر صلةً رمزيّةً بحاله النّفسيّة، واللّيل إحدى تلك الظّواهر، وهو رمزٌ للهمومِ والأحزانِ، وللارتحال الطّويل عند ذي الرُّمّة بسبب بعده عن المحبوبة، فكان اللّيل مُتَنَفَساً عمّا بهِ من همٍّ وشوقٍ.

يتناول هذا البحث أنسنة اللّيل في شعر ذي الرُّمّة، الذّي كان من أكثر شعراء عصره ارتباطاً ببيئته، ما منحه إحساساً متميزاً بعناصرها، دفعه إلى أنسنة ما حولَه بجماليات، ولغاياتٍ مختلفة.

والبحثُ قراءةٌ لنماذج شعرية لذي الرُّمّة تقوم على التّحليل والتّأويل، عَبْرَ التّعمق في بنية النّصوص الشّعريّة المدروسة، والوقوف على أساليب الأنسنة الفنيّة التّي وظّفها ذو الرُّمّة في صور الأنسنة وأشكالها. وتوصّل البحث إلى أنّ أنسنة اللّيل عكست معاني عميقةً، ومشاعر دفينة كانت تعتمل في نفس ذي الرُّمّة.

كلمات مفتاحيّة: ذوالرُّمّة، أنسنة، اللّيل.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية، (الكاتب المسؤول) ٠٩٦٣٩٣٣٦٠٩٧٧٧

** طالبة ماجستير،قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، الإيميل: dimayounes1@gmail.com، ٠٩٦٣٩٣٢٩٠٢٤٧٣

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش= ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/١٨م

المقدمة

الشاعرُ الأموي "ذو الرُّمة" ابنُ فضاءِ مكان بيئيّ صحراويّ رحب ومتنوّعٍ، أُجبِر على التّأقلمِ معه، وعلى منحهِ جزءً من حياته، ونَقَلَه لنا — من بعد - بوصفه واقعاً حيّاً، خارجاً من جموده وسيرورته، وداخلاً في ذاتِ الشّاعرِ وتركيب نفسيّته، فكانت حياته الشّخصيّة قلقةً ناتجةً من عدم الاستقرار النّفسيّ والاجتماعيّ، ومن الصّراع النّفسيّ الحاد الذّي عاناه في واقعه؛ إذ أخفق في حبِّه، فلجأ إلى الصّحراء، وهام بها هارباً من واقعه المؤلم، باحثاً عن السّكينة؛ لكنَّ أحاسيسه المرهفة أودت به إلى صراع نفسيّ دائم، فقد عاش قلقاً مستمراً، وحزناً دفيناً، فعانى الخوف، والضّياع، والغربة معاناة واضحة، وتقلّب بين الحزن، والفرح، واليأس، والتّفاؤل.

ولم يكن شعرُ ذي الرُّمّة - كغيره من الشّعراء -مجرد تصويرٍ للواقعِ، ولا مجرّدَ عرضٍ ساذجٍ لشخصِ قائِلِه، يروّحُ فيه عن ذاته وانفعالهِ في لحظةٍ عابرةٍ، بل كان شعراً يتمتّعُ بطاقاتٍ مجازيّةٍ جماليةٍ واسعةٍ. ولم تكن هذه المجازيةُ مجّردَ استعارةٍ من البيئة المعيشة، بل هنالك غاياتٌ بعيدةٌ أخفاها الشاعرُ في البنيةِ العميقة للقصيدة واعياً أو غَير واعٍ، وهنا يأتي دورُ القراءة التحليليةِ التأويليةِ التّي تثير الأسئلةِ، وتستفز الخيال، وتخترق الكثير من الحواجزِ التّي تمنع استقراء هذا التنوع في شعره؛ التنوع الحي الذي يجعل كلّ شيءٍ خارج الشاعر متحركاً، وواعياً، ومؤَنسَناً.

إنَّ رحيلَ ذي الرُّمّة وعدم استقراره، وما ينجم عن ذلك من فراق الأحبة وافتقادهم، مروراً بالصحارى الواسعة المترامية الأطراف، وسواد لياليها الدامسة الموحشة،كلها مظاهر عملت على ترجمة شعوره الخاص حيال الليل، فجاءت مشاعره ممزوجة بالأرق الدائم، واالشعور بالخيبة، وبافتقاد ما يهدف إليه من آمال وأمانٍ، مما جعله دائم التشاؤم واليأس، فغدا اللّيل عندهُ طويلاً في الزمن النفسيّ يكاد لا ينقضي.

من هنا كان لا بُدَّ من البحث عن آليّة لقراءة النّصوص الشّعريّة في شعر ذي الرُّمّة تعتمد التّعمّق في صورة اللّيل الجوانيّة، اتكاءً على الأنسنة، لنتساءل عن غايات الأنسنة الكثيفة في شعرِ ذي الرّمة: أهي أمرٌ عفويٌّ فرضَهُ الواقعُ، أمْ أنّ لها أبعادَها النفسيّة والجماليّة الخفيّة والمرتبطة مباشرةً بداخلِ الشاعرِ؟

يقوم هذا البحث على الدّراسة النصيّة لنماذج شعريّة من شعر ذي الرُّمّة بالتحليل، والتأويل، في محاولة للكشف عن ملامح أنسنة اللّيل فيها، والوقوف على أساليب الشّاعر الفنيّة في هذه الأنسنة.

وقد اقتضى البحث الإفادة من شروح الألفاظ الغريبة في ديوان الشّاعر الذّي حقّقه الدّكتور عبد القدوس أبو صالح، والإفادة من بعض الشّروح التّي قدّمها، وعلّق عليها زهير فتح الله في تحقيقه ديوان ذي الرّمّة بطبعته الأخرى.

مفهوم الأنسنة

لقد اختلفَ مفهوم الأنسنةِ في دلالاته في الفكر الحديث، وقد غلب عليه المعنى الفلسفيّ، وقلما استُخدمَ مصطلح الأنسنة في الدّراسات العربيّة الحديثة، فقد ورد غالباً للتّعبير عن النّزعةِ الإنسانيّةِ أو العقلانيّة أو الرّؤيا الكونيّة للفكرِ، أمّا غايتنا - هنا - فمختلفة عن ذلك، فهي توجيهُ مصطلح الأنسنة لمصلحة القراءة الأدبيّة في القصائد الشّعريّة، وتوضيحُه على أنّه رؤية الشّاعر الأشياءَ رؤيةً تحمل صفاتٍ بشريّةً، وهذه الدّلالة المنشودة نادرةً جداً في الدّراسات العربيّة الحديثة؛ فكتاب "أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف" هو من الدّراسات ذات الصّلة بدراسة الأنسنة في هذا البحث؛ فالكاتب حدّدّ مفهوم الأنسنة بإضفاء الفنّان "صفاتٍ إنسانيةً محدّدةً على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطّبيعة حيثُ يشكّلُها تشكيلاً إنسانيّاً، ويجعلُها كأيّ إنسانٍ، تتحركُ، وتحسُّ، وتعّبرُ، وتتعاطفُ، وتقسو حسب الموقف الذي أُنْسِنتْ من أجله"[١].

والإنسانُ هو غامضُ جسدِه ومخفيُّه، وهذا ما وضّحه الكفوي (ت ١٠٩٤هـ) عندما فرّق بين الجسد (البدن) والجوهر؛ يقول: "ثمّ اعلمْ أنّ الشيءَ الذي هوإنسانٌ في الحقيقةِ، أجزاءٌ لطيفةٌ ساريةٌ في هذا البدن، باقيةٌ فيه من أول العمر إلى آخره"[٢]. ويُثبتُ الكفوي المعنى الداخليّ للإنسان في عبارة أخرى من خلال قوله: "الإنسانُ عبارةٌ عن جوهرٍ مجرّدٍ عن الحجميّة والمِقدار" [٣]. فداخلُ الإنسانِ هوالحالةُ النفسيةُ بما تحتويه من اختلافاتٍ وتبايناتٍ وتموّجاتٍ .

١- مرشد أحمد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف**، ص ٧.

٢- الكلّيات، **القسم الأول**، ص ٣٣٥.

٣- السابق، ص ٣٣٥.

والإنسان عندما يخلَعُ صفاتِه الإنسانيةَ على الخارج فإنّه يربطُ المكوّناتِ الأخرى بداخله ونفسيّته، وهذا ما سيحاول البحث مُقاربَته؛ لأنّ اتحادَ الإنسان الداخليّ والخارجيّ، مع الموجوداتِ، يبعثُ فيها حيويّته وحاله المعنوية، بما تخفيه من شَجَنٍ وفرحٍ وقلقٍ وعبثٍ وثباتٍ واضطراب...

فالفنانُ، من خلال حساسيته، يرقى بالأشياء إلى المستوى البشري، في طموحٍ تَوَحُّديّ مع كلّ ما يتلاءم وحالته النفسية، والفنانُ "يُؤَنْسِنُ تجلّياتِ العالم الخارجي، ويُدخلُها إلى عمله الفنّيّ، ويدعُها تقومُ بدورها الإنساني الجديد، لتسهمَ في خلقِ المناخِ العامّ الذي يطمحُ أنْ يحقّقَه، وليَجعلَها تتجاورُ مع الإنسان ومشاعره وأفكاره، كي تشاركَه المعاناةَ والقهرَ والفرحَ في الحياة"[١]. فالمشاركةُ يمكنُ تحقيقها مع المثيل، لكنّ رغبةً داخليةً وجماليةً، ورغبةً بالهروب من المثيل، تدفعان الفنان إلى سحب الموجودات تجاهَه لعقلنتها، وجعلِها معادلةً لوجوده وتفكيره.

والشاعرُ من أكثر الفنانين قدرةً على بَثِّ الروحِ وعقلنةِ غيرِ العاقلِ؛ فالكلمةُ في الشعر هي الأقدرُ على إضفاءِ الداخلِ بتناقضاته على الخارج بجموده وشيئنته. والشاعرُ "إذْ يندمجُ مع الأشياء يضفي عليها مشاعرَه. وقد قيل: إنّ الفنانَ يلوّنُ الأشياءَ بدمه..... فعالَمُ الأفكار – وهو بطبيعته غيرُ واقعيّ – يحاولُ أنْ يصبحَ واقعياً بمعانقته للأشياء والبروزِ من خلالها"[٢]، وبذلك نستطيع القول: إنّ الأنسنة قد تساعدُ على تفعيل التواصلِ؛ فحين يحملُ المُؤَنْسَنُ صفاتٍ مألوفةً للمتلقي، قد تثيرُ لديه تواصلاً لغوياً وعاطفياً. فالأنسنةُ تخلقُ عالماً من الأُلفة بين أجزاءِ الكونِ المختلفة؛ إذ تُزيلُ الفوارقَ بينَ الإنسان وما سواه، وتخلقُ عالماً مختلفاً بينهما. " كما أنّ تضمين الشّعر أهدافاً تتموقع خارج العالم الدّاخليّ للشّعر ومكوناته شرطٌ أساسي من شروط تحقيق الأنسنة في الشعر. إذ إن الشعر عبر ذلك التضمين يمارس تأثيره المراد في الحياة"[٣].

١- مرشد أحمد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف**، ص ٨.

٢- عزّ الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب** ، ص ٦٥.

٣- حسن ناظم، **أنسنة الشعر (مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً)**،ص ١١.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول: إنَّ الأنسنة لم تكن توجّهاً مقتصراً على عصرٍ دون آخر، فمنذ الجاهلية "والطللُ والحيواناتُ والطبيعة وغيرها، أي الصورُ الرمزيّةُ التي اكتنزتها القصيدة الجاهلية، ما هي إلاّ تنويعاتٌ للرمزِ الأشمل والأهم الذي بدأ بالتكوين والنمو والفعل، الإنسان بإنسانيته"[١].

وبناءً على ما سبق يمكن تعريفُ الأنسنة بأنّها: دراسةٌ تبحثُ في إضفاءِ صفاتِ الإنسانِ على المُغايرِ له فيزيولوجياً، سواءٌ أكان ملموساً أم ذهنيّاً معنويّاً، كما أنّها تبحثُ في أسباب التوجّهِ إلى هذا المغايرِ وإلى عقلنته، وهذا تماماً ما يريده البحثُ من دراسة أنسنة اللّيل في شعرِ ذي الرمة.

أنسنة اللّيل والفجر:

اللّيلُ عظيمٌ بجلاله، فهو يحوي أسرار النّاس ومآسيهم، وهو شاهدٌ على خطوبهم وآلامهم، فكان قوةً لا يدركها إلاّ الذّين عانوا فعلها، ومنهم الشّعراء الذّين أجادوا تصويرها؛ لأنهم صادقوها وعايشوا اللّيل بما يكتنفه، وينطوي عليه من الهموم، والأوجاع.

والشّاعر – منذ الجاهلية – جعلَ اللّيلَ وعاءً يفرّغُ فيه ما به من شوقٍ وهمٍّ ؛ وبذلك ارتبط اللّيل بحاله النّفسيّة، وعبّرَ عن ثقل الهموم والأحزان التّي عاناها، فبدا ليله كثيف الظّلمة حالكاً، داكنَ اللّون قاتماً؛ إذ الوقت الذّي عانى منه الشّاعر في اللّيل هو الحاضر، وهذا يوصلنا إلى القول: "إنَّ اللّيل يشكّلُ حاضرَ الشّاعر"[٢].

وعند ذي الرمّة نجد أنَّ الهموم والأحزان أطبقت على صدره إطباقاً تاماً، وراحت تتغلغل في خلايا نفسه فتستوطنها، لذلك استطال اللّيل لمعاناته الهمّوم، ومقاساته الأحزان فيه، فكان ليلاً شديدَ الوطأة عليه، كما كان عند غيره من الشّعراء السّابقين كامرئ القيس الذي كان "من سواد اللّيل، إلى سواد النّفس، ومن ثقل الظّلمة وثقل وحشتها الخانقة إلى ثقل الهموم وشدة وطأتها"[٣] وهذا ما جعل ذا الرّمّة يؤنسنُ الليلَ، فقضى معظم لياليه يسامرهُ ويبثّهُ آلامه وأحزانه. ومن أساليب أنسنة اللّيل عند ذي الرّمّة أنّه أتى بقرائن تدل على الإنسان وأفعاله، وجعله (يصبغ بسواده الحصى). يقول[٤]:

١- هلال جهاد، **فلسفة الشعر الجاهلي" دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي"** ، ص ١١١.

٢- عبد العزيز شحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي**، ص ٢٠٧.

٣- قصي الحسين، **العمارة الفنية في شعر امرئ القيس (دراسة تحليلية تركيبية للشعر الجاهلي)**، ص ٥٨.

٤- **ديوانه** ٢ /٦٨٤- ٦٨٥، الجماد: البكيئة من الإبل، وهنا: أنها تدمع. الواجلة: الداخلة. الغُلّة: عطش في الصدر وحَرٌّ. الكُباد: داء يكون في الكبد. الدّويّة: الفلاة الواسعة المستوية الأرض. اعتسفنها: قطعنها على غير هداية. حسيس القفر: كأنه صوت يردده الجنّ. أناسي: جمع أناس، وتنادٍ: الجنّ ينادي بعضهم بعضاً.

وما أنا في دارٍ لمي عَـــرفتُها بجَلْد ولا عَيْني بها بجَماد
أَصابَتْكَ ميٌّ يومَ جَرعاء مالكٍ بـــوالجة من غُلّة وكُبـــادِ
طَويلُ تَشكّي الصَّدرِ إياهُمـــا بهِ على ما يَرى من فُرْقَةٍ وبعادِ
ودَوِّيَّةٍ مثل السّماءِ اعتسَفْتُها وقد صبغَ الليلُ الحصى بسوادِ
بِها من حَسيسِ القَفْرِ صَوْتٌ كأَنّهُ غِنـــاءُ أَناسيٍّ بها وتَنادِ

في هذه اللّوحة يأتي الشّاعر بصورةٍ بارعةٍ دقيقةٍ مُخيفةٍ لليل الصّحراء، فتتلاشى الحدود المكانيّة وتضمحل في المشابهة الصّوريّة من جانبها النّفسيّ حين تتساوى الأرض (دويّة) والسّماء؛ إذ إنّه "امتاز بصفة الرّبط بين الصّور المتباعدة، دون اعتبار للحدود الزمانيّة والمكانيّة وهي الصّفة التّي تدلّ دلالةً واضحةً على أنَّ شعره كان يتمّ في حالة لاشعورية حالمة، إنّ صوره – بعبارة موجزة – هي أحلامه"[١].

وفي قوله: **ودَوِّيَّةٍ مثل السّماءِ اعتَسَفْتُها.......** فالأفق المطلوب في هذا البيت هو (العتمة)؛ إذْ اصطبغ الحصى بالسواد، و لم يتلألأ بضوء القمر[٢]. وليثبت سلطة اللّيل بأنّه الأقوى جعله إنساناً يصبغُ كلّ ما حولهُ باللّون الأسود، وعمليّة الصّبغ هذه ذات شمولية لجوانب الشّيء المصبوغ، وهي دلالة ممتدة للسّلطة.

وأنسنة اللّيل – هنا – أوضحت قوته بوصفه إنساناً يتسلط ويسيطر على كلّ شيء حوله. وقد ساعدت الشّاعر في تعبيره، فجاء أوضح من الحقيقة لو كان قال: إنَّ الليل أظلمَ كلّ شيء بسواده، أو: إنَّ كلَّ شيءٍ غدا من ظلمة اللّيل أسود.

الشّاعر يصوّرٌ حالة الضّلال والضّياع في أثناء السّير ليلاً، ولجوءُه إلى الأنسنة جعل اللّيل كأنما يوغل في إثبات قدرته على التّضليل والتّضييع ، فهو قويٌّ، إلاّ أنَّ الشّاعر يقطع ظلمته غيرَ مبالٍ بما قد يواجهه فيها ثقةً منه بقوته، وبانتصاره على اللّيل وظلمته نفسيّاً؛ لهذا يدفع إلينا بصورة أخرى للصحراء وليلها، فيجعلها صورة أنيسةً، عندما تخيَّل صوتها كأنّه صوتُ جنٍّ جاعلاً إياه كغناء تردده جماعة من البشر، وأصوات نداءٍ يتبادلونه حين ينادي بعضهم بعضاً، فكان من المناسب الإتيان بذكر الجنّ، ووصف أصواتهم المبهمة لدلالتهم على الخوف، والفزع، والوحشة لإكمال الصّورة الكليّة لليل الضّياع والضّلال.

١– عز الدّين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٩٤.

٢– خالد ناجي السّامرائي، **ذوالرمة شمولية الرُّؤية**، ص ٢٦٢-٢٦٣.

ولكننا إذا ما نظرنا، من ناحيةٍ ثانية، نجد مظهراً واضحاً للحياة في هذا اللّيل؛ وذلك عندما أَنْسن الجنَّ وجعلهم أُناساً يُغنّون ويتنادون فيما بينهم (غِناءُ أَناسِيٍّ بها وتَنادِ)، والغناء يعزز فكرة الحياة، وإلغاء السّكون، فالشّاعر يجعلنا نتردد في المعنى بين الضّياع والضّلال، والخوف، والأمان، ومن بعد نرسم صورةً لليلٍ في هذه الصَّحراء غير مستوحشٍ؛ ليغدوبذلك صوت الجنّ رمزاً للأمان، لا مدعاةً للخوف في كونه كغناء الإنس وطربهم، ومحاورهم في ما بينهم، وكأنّ اللّيل صورةٌ لما هو حيٌّ بكلّ المقاييس كما يريدهُ الشّاعر.

وتتكرر أنسنة اللّيل القوي الذّي يمارس قوته على المرتحلين في قصائد ذي الرُّمّة. يقول: [1]

وليلٍ كأَثْناءِ الرُّوَيْزِيِّ جُبْتُهُ ... بأربعةٍ، والشَّخصُ في العينِ واحدُ
أَحَمُّ عِلافيٌّ وأَبيضُ صارِمٌ ... وأَعْيَسُ مَهريٌّ وأَشعثُ ماجِدُ
أَخو شُقَّةٍ جَابَ الفَلاةَ بنفسه ... على الهَوْلِ حتى لَوَّحَتْهُ المَطاوِدُ
وأَشعثَ مثلِ السَّيفِ قد لاحَ جسمَهُ ... وَجيفُ المهارى والهُمومُ الأَباعدُ
سَقاهُ الكَرى كأْسَ النُّعاسِ فرأْسُهُ ... لِدينِ الكَرى من آخرِ اللّيلِ ساجدُ

جاءت هذه الأبيات في سياق نصٍّ وصفيّ يتحدث عن الرّحلة، فيتناول الشّاعر صورة اللّيل ليبدوشديداً يفرض سلطته على من يرتحل فيه؛ لذلك شبه اللّيل في سواده بالطيلسان، والجامع شدة السّواد في كلٍّ منهما، حتى إنّ الشّخص وغيره في عين من نظر إليه واحدٌ من شدة السواد.

فالشّاعر يُؤَنْسِنُ اللّيلَ بإضفاء صفات إنسانيّة؛ خَلْقية، وخُلُقية، فنراه في هذه الأبيات، وفي معظم قصائد الشّاعر إنساناً ذا بشرةٍ سوداء من شدة ظلمته. وقد تكرر هذا عند الشّاعر في نصوصه التي قضاها مرتحلاً، ويظهر اللّيل / الإنسان – أيضاً – مُتَجبِّراً قوياً يمارس سطوتهِ على المرتحلين، ليكون هناك صراعٌ بينه وبين الشّاعر الذّي، وإنْ بدت عليه مظاهر التّعب والإرهاق، يستمر في نعت نفسه بالقوة؛ لأنّ هذا الصّراع صراع بقاء أوفناء؛ إذ جعل نفسه في أثناء ارتحاله كالسّيف في مضيه، وهذا يعكس لنا صورة اللّيل الشّديدة وطأته على من يرتحل فيه ، ولعلّ الشّاعر –بذلك – يُظهر شيئاً من

١- **ديوانه ٢ / ١١٠٨-١١١١**. أثناء الرويزي: شبّه سواد الليل بالطيلسان وهو ثوب أخضر، والخضرة عند العرب: سواد. أحم علافي: الرّحل. الأحم: الأسود، أبيض: سيفٌ. أعيس: بعيرٌ. أشعث: نفسه. علاف: هم من قضاعة. الشقة: السفر البعيد. لوّحته: غيَّرته وأضمرتْهُ. المطاود: المذاهب والمطاوح، يقال: "تطوّد في البلاد" إذا تطوّح هاهنا وهاهنا ورمى بنفسه الوجيف: ضرب من السير. الكرى: النوم.

قوته رغم سلطة اللّيل ، فهو لا ينكسر أمامَ جبروتهِ وقوتهِ لأن له من القدرة ما ليس لغيره؛ لذلك يتحدث عن شخص يتأثر باللّيل بضمير الغائب ولا يصرِّح عن نفسهِ.

وكأن الشّاعر في أنسنته اللّيلَ أرادَ أن يمحو مظاهر الخوف كلّها في داخله والّتي يعانيها منذ الصّغر والّتي تُعدُّ من متلازمات اللّيل، فعرض ذلك الصّراع بينه وبين اللّيل؛ لأنهُ لابُدَّ من القوة في التّغلب على ما قد يفاجئ المرتحل في أثناء سيره ليلاً. فاللّيل ظاهرة تمارس جبروتها على من يرتحل فيها فتعكس جلَدَه وصبرَه.

ولكن سلطة اللّيل القويّ تتغير ولا تبقى على حالها، بل تتغير دفة السّلطة لتنتقل إلى آخر. يقول[١]:

وغَبراءَ يَحمي دونَها ما وراءَها ولا يَختَطيها الدَّهرَ إلا مُخاطِرُ
قَطعتُ بخَلقاءِ الدُّفــوفِ كأَنَّها من الحُقْبِ ملساءُ العَجيزةِ ضامرُ
سَديسٍ تُطاوي البعدَ أوحدٌ نابها صَبيٌّ كخُرطومِ الشّعـــيرةِ فاطرُ
إذا القومُ راحوا راحَ فيها تَقاذُفٌ إذا شربَتْ ماءَ المطيِّ الهَواجرُ
نجاةٌ يُقاسي ليلها من عــروقِها إلى حيثُ لايسمو امرؤٌ متقاصِرُ

في هذه الأبيات يصورِّ ناقته في رحلته اللّيليّة الطّويلة الشّاقة، فتبدو صبورةً قويةً مُواجهةً لكلِّ أهوال اللّيل الذي أصبح إنساناً منهكاً يقاسي ويعاني شرّاً من سير الإبل فيه. فالسّلطة انتقلت من اللّيل إلى الحيوان، ليصبح اللّيلُ كالإنسان الضّعيفِ المهزومِ، فالشّاعر أنسن اللّيل وجعله ضعيفاً يُقاسي؛ إذ تتضاءل سلطته أمام سلطة الشّاعر من خلال ناقته، وإذا علمنا أنّ المعنى الذّي جاء في سياقه هذا البيت كان معنى الأنس، وعدم الوحشة في اللّيل؛ لأنّ القصيدة قصيدة مديح، فإنّ ذلك يجعلنا نعلِّل إبراز اللّيل ضعيفاً، إذ تتغيّر سلطته أمام سلطة الممدوح، لأن سلطة اللّيل تنتفي أمام سلطة الممدوح وقوته. وقوة اللّيل عند ذي الرّمّة قد تظهر في شكلٍ آخر، حين يظهر إنساناً قوياً يُلبِسُ الأشياء ظلمته الكائنة كاللّباس. يقول[٢]:

فَلما كسا الليلُ الشُّخوصَ تَحلَّبَتْ على ظهرِهِ إحدى اللّيالي المواطرِ

---

[١]- **ديوانه ٢ /١٠٢٥- ١٠٢٧**. الغبراء: هي الأرض. يَحمي دونَها ما وراءَها: ما دونها من الفلوات يجعل ما وراءها حمى فلا يقرب. يختطيها: من الخطو، أي: لا يتخطاها إلا من خاطر بنفسه. خلقاء: ملساء. الدفوف: الجُنوب. الهواجر: جمع الهاجرة: نصف النهار عند اشتداد الحر. إذا شربَتْ ماءَ المطيِّ الهَواجرُ: عصرتها فأيبست جلودها. نجاء: سريعة. يُقاسي ليلها من عروقِها: قاسى الليل منها شراً لأنها تسير فيه، وقوله:"من عروقها": من أصولها وكرمها.

[٢]- **ديوانه ١٧٠٧/٣**. كسا الليلُ الشُّخوصَ: غطاها بالظلمة. تَحلَّبَ الماء: سال.

فالشّاعر جعل اللّيل إنساناً يُلبسُ الأشياء ظلمته الكائنة كاللّباس؛ أي أنسنته جاءت بقرينة اللّباس، فاللّيل كسا الشّخوص، وهذا يجعلنا نتصوّر شكل المكان بما فيه وقد لَبِسَ الظّلامَ تماماً فعمَّ السّوادُ الحالكُ كلَّ شيءٍ، وبذلك أنسنَ اللّيل بسواده، وشدّة ظلمتِه إبرازاً لشدّتِه وقوته في شكلٍ آخر، وهذا يدلّ على الهموم الثقيلة، والأحزان الملازمة للشّاعر بدلالة تناوله اللّون الأسود الّذي يلتقي معناه الحالة النّفسيّة والوجدانيّة الّتي يعانيها الشّاعر من حزن وألم ويأس وكآبة. فاللّيل – منذ الجاهليّة – صار عند الشّاعر " هاجساً مركزياً بسبب الظّلام الدّامس الّذي يستر الأشياء، ويجعل المرء عديم الجدوى، إذ يشلّه عن الحركة الّتي اعتاد ممارستها في النّهار ويدخله في دوامة من القلق والتّوتر إنْ كان هناك ما يسبب له هذا القلق"[١].

وقد تكررت أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمّة في أوجه متعدِّدة. فقد أنسنهُ وجعلَهُ حيرانَ قلقاً يكون مرآةً لما يعتلج في داخله. يقول[٢] :

وحَيْرانَ مُلْتجٍّ كأنَّ نُجـــومَهُ وراءَ القَتامِ العاصِبِ الأعـــينُ الخُزْرُ
تَعَسَّفْتُه بالرَّكْبِ حتى تَكشَّفَتْ عن الصُّهْبِ والفِتْيانِ أَرواقُه الخُضْرُ

يعلّق أحد الباحثين على هذا البيت بأنّ الشّاعر يتناول اللّيل ويصفه بأنّه حيران مترامي السّواد كاللّجة المظلمة، كأن نجومه عيون فاقدة البصر، فيجيبه ويحيطه بالإبهام والغموض[٣].

فاللّيلُ حيرانُ، والحيرة من صفات الإنسان العاقل الّذي يُعْمِلُ عقلَهُ عندما يتخبط بين أمرين، فيشعر بالقلق والاضطراب. الشّاعر أنسن اللّيلَ، وهذه الأنسنة توحي بشعور متوتر؛ لأنّ اللّيل اكتسب صفات إنسانيّة جديدة حين ألبسه الشّاعر حالة الحيرة، فجعله إنساناً حائراً، وحيرته نتيجة علمٍ ومعرفةٍ، وليست ناجمةً عن جهلٍ. لكن السّياق الّذي جاء فيه البيت، وهو نص يهجو فيه الشّاعر بني امرئ القيس. جعلَ اللّيل متغيّراً عن صفته المعهودة، وكذلك النّجوم التي قلّما ترتبط إلّا بالوضوح والظّهور؛ لذلك يمكننا القول: إنَّ أنسنة اللّيل – في هذا البيت – تتضمن تقريراً نفسيّاً، لذلك يكون معادلاً فنياً

---

[١] بادبس فوغالي، **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، ١٣٠ .

[٢]– **ديوانه** ١ /٥٨١–٥٨٢. مُلْتَجٍّ: صار كأنه لُجةٌ من شدة سواد الليل والظلمة. العاصِبِ: الثابت. القَتامِ: الغُبرة بين السماء والأرض والنجوم من وراء ذلك. الخزر: التي تنظر ببعضها، وجعل نجومه كالأعين الخزر لأنها خفية من الغبار الذي فيه . تعسفت الطريق: إذا ركبته على غير هداية: أرواقه: أعالي الليل، وهوالتفوّض .الخضر: سواد الليل.

[٣]– سيد نوفل، **شعر الطبيعة في الشعر العربي**، ص ١٥٦.

للشّاعر الذّي يحتار بين أمرين: أولهما: مكانة اللّيل في نفسه حين يرتبط بالرّحلة، ووصف الشّوق للوصول إلى غايته المرجوّة، وثانيهما: تغيّر المكانة في نفسه حين يرتبط اللّيل بذلك المهجو.

تناول ذوالرّمّة أنسنةَ اللّيل الذّي لاينقضي، رغم أنّهُ بحسابات الزّمن الحقيقي يتساوى فيه البشر كلهمّ، ولكن من الناحية النفسيّة يُسعدُ ويُحزِنُ، يَطولُ ويَقصُر، فيجعل لكلّ نفسٍ ليلَها المتخيَّل مرآةً لما هو في داخلها؛ لذلك قد تجد أنّ ذا الرّمّة يكرر كون اللّيل رمزاً للهموم والأحزان، وللارتحال الطّويل والمشقة، يليه زواله وبداية ظهور الفجر ليدل على توقه إلى انزياح الأحزان، لأن الصّبحَ رمزٌ للأمل والحياة دائماً، والشّاعر لا يعدُّ انتقال اللّيل إلى النّهار أمراً سلبياً، بل هو خلاف ذلك أمرٌ مستحسنٌ،لأنّهُ انتقالٌ من الوحشة والظّلمة إلى ضدها. يقول في ذلك[١]:

ألا يا اسلمي يادار ميٍّ على البلى ولا زالَ مُنْهَلّاً بَجرْعائكِ القَطْرُ
وإن لم تَكوني غير شامٍ بقَفْرَةٍ تَجرُّ بها الأذيالَ صَيْفيَّةٌ كُدْرُ
أقامَتْ بها حتى ذَوى العُودُ والْتَوى وساقَ الثُّريّا في مُلاءَتِهِ الفَجْرُ

الشّاعر يجعل الفجرَ إنساناً حادياً حين انتشر ضوؤه في السّماء، وانحدرت قافلة من النّجوم في رحلة غريبةٍ، وقد جعل الشّاعر من بياض الفجر ثياباً للحادي، فهو متلحِّفٌ بملاءةٍ بيضاء، فالشّاعر لجأ إلى أنسنة الفجر بملاءته البيضاء ليبعث مشاعر الأمل والتفاؤل في داخله، بعد أن سيطرتْ على مشاعره الأحزان والهموم في ذلك اللّيل المنقضي، لكنهُ -على الرغم من ذلك – يرفض أن يجعل من اللّيل سكوناً وموتاً؛ لذلك كان الصّراع بين اللّيل والنّهار؛ إذ يبرز أحدهما ويختفي الآخر، وهذا الصّراع اليوميّ وجهٌ من وجوه الحياة وديمومتها؛ أي إنّ الشّاعر استخدم أنسنة الفجر – هنا – لبعث الحياة والحيوية من جديد في داخله.

لقد تكررت أنسنة الفجر في شعر ذي الرّمّة؛ إذ يظهر الفجر متلازماً مع اللّون الأبيض، وكلاهما يرمز إلى الأمل والتّفاؤل، ومن ذلك قولهِ[٢]:

---

[١]- ديوانه ١ / ٥٥٩ – ٥٦١. اسلمي: أُحييك بالسلامة وإن كنت باليةُ. منْهَلّاً: جارياً سائلاً، والانهلال: شدة الصبّ.الجرعاء: من الرمل: رابية سهلة لينة. الشام: لون يخالف لون الأرضين، وهوجمع شامة، أي: آثار كأنها شام في جسد، وهي بقاع مختلفة الألوان، مثل لون الشامة. بقفرة: أرض خالية. الأذيال: مآخير الرياح وما جرّت. صيفية: رياح، كدر: فيها غُبرة.والْتَوى: صار لويّا يابسا.واللوى: ما جفّ من البقل. مُلاءَته: بياض الصبح.

[٢]- **ديوانه** ١ /٢٨٧– ٢٨٨. شحَجَ الغراب: صاح. منجال: منكشف. أُخْرَياتِ حالك: بريد الليل. حالك: أسود. عَنّي وعن شَمَرْدَلٍ:انكشف الليل عني وعن ناقتي،شمردل: ناقة ضخمة طويلة. مِجْفالِ: سريع. أعيط: طويل

وشَحَجانِ الباكرِ الحَجّـــالِ في أُخْرَياتِ حالكٍ مُنْجالِ
عَنّي وعن شَمَرْدَلٍ مجفـــالِ أَعْيَطَ وَخّاطِ الخُطا طُـــوالِ
في مُسْلَهِمّاتٍ من التَّهْطالِ والصُّبحُ مثلُ الأجْلَحِ البَجالِ

اللّيل والنّهار لحظةٌ قصيرةٌ تعبّر عن مخاض يُبرز أحدهما، ويُخفي الآخر، فهي انتقالٌ من القلق إلى الاطمئنان؛ لأنّ الصّباح رسم شعاع الفرج لدى الشّاعر، ومحا مظاهر الشّدة عن ناقته، فالشّاعر أنْسنَ الفجر عند انبلاج ضَوْئِه، وانتشار نوره على الدّنيا وما فيها، وجعلهُ رأس شيخٍ كبير ذي جمالٍ ونُبلٍ، ينشر نور علمِهِ ومعرفتِهِ وحكمتِهِ في هذا الكون. هذا يُظهر ما يريدهُ الشّاعر في داخلِه، من بعثٍ للأملِ والتّفاؤل والحياة بعد ثقل الهموم والأحزان في ذلك اللّيل الموحش بظلمته.

وذوالرّمّة في أنسنته الفجر لايجعلهُ دائماً رجلاً – كما في الشّاهد السّابق – فنراهُ في موضعٍ آخر يُؤنسنهُ ويجعلهُ امرأةً حرّةً كريمةً. يقول[١]:

وردْتُ وأغْباشُ السَّوادِ كأنّها سَماديرُ غَشْيٍ في العُيونِ النَّواظِرِ
بركبٍ سَرَوْا حتى كأنَّ اضطرابَهُمْ على شُعَبِ المَيْسِ اضطرابُ الغَدائرِ
على رَعْلَةٍ صُهْبِ الذِّفارى كأنَّهـــا قَطاً باصَ أسرابَ القَطا المُتَـــواترِ
شَجَجْنَ السُّرى حتى إذا قالَ صُحْبتي وحَلَّقَ أردافُ النُّجومِ الغَوائرِ
كأنّ عَمودَ الصُّبْـــحِ جيْدٌ ولَبَّةٌ وراءَ الدُّجا من حُرَّةِ اللَّونِ حاسِرِ

الشّاعر في هذا السّياق يرسمُ مشهدَ الصّبحِ حين طَلَعَ بعدَ اللّيلِ ، مُؤنساً الصّبح؛ إذ جعلهُ امرأةً حسناء جميلة تطلُّ بعنقها وصدرها البيضاوين بعد أن كشفت عن وجهها عند أوائل الصّباح، فظهر البياض وسط السواد.

وقول الشّاعر السّابق واردٌ في سياقِ نصٍّ وصفيّ يتناول فيه الرّحلة ومشاقها؛ ولذلك كان انتهاء اللّيل وبزوغ الفجر عندهُ انتقالاً إيجابيّاً، يُريحُهُ من الألم والمشقة والتّعب، فجاء الفجر على أنّهُ امرأةً

العنق.وخّاط: يَخطُ:أي: يَخدُ، وهوضرب من السير. مُسْلَهِمّاتٍ:ضامرات من السير. التَّهْطالِ: سيراً مثل هطلان المطر، أي: شدة السير. البَجال: الكبير، يريد: أنّ الصبح قد أضاء وبان كبياض رأس الشيخ الكبير .

[١]– **تتمة ديوانه** ٣ /١٦٧٩– ١٦٨١، الأغباش: بقايا من سواد الليل، جمع غَبَشٍ.أي: كأن الأغباش " سمادير ": وهي كالغشاوة على العين. الميس: شجر تُعمل منه الرحال، رعلة: قطعة من الإبل. باصَ: سَبَقَ. الذفرى: مخرج العرق من قفا البعير. المتواتر: الذي يتبع بعضه بعضاً.شَجَجْنَ: علونه وركبنه. أردافُ النُّجومِ: نجوم تجيء بعد نجوم. الغَوائِرَ: البواقي.وراء الليل: بعده. من حُرَّةِ اللَّونِ: من امرأة حرة كريمة اللون، عنيقَنه. لَبَّةٌ: صدر أوموضع القلادة من الصَّدر

تشتهر ببياض عنقها وصدرها، وهي ربما من مواضع الحسن عندها، وكذلك فإن اختراق بياض الصّبح للدُّجى أمرٌ مستحسنٌ يبعث الحياة ويجددها في نفس الشّاعر.

من الشّواهد التي ذكرت فيما تقدّم، نجد أنّ ليلَ الشّاعر كليلِ غيرِه من النّاس في عالم الحقيقة الزّمنية، ولكنه غير ليلهم في عالم الشّعور، فقد استطال لمعاناته الهموم، ومقاساته الأحزان فيه، وكان طول اللّيل طولاً نفسيّاً لا حسيّاً زمنياً، وبذلك لم تكن صورة اللّيل وأنسنته عند الشّاعر صورةً حرفيّةً أمينة للّيل، وإنّما كانت صورةً مُؤنسنةً أمينة لمشاعر الشاعر وأحاسيسه، فتحول الليل إلى كائن يرتبط بهموم الشاعر، يلجأ إليه عندما يعبّر عمّا يراه قاسياً، حتى صار لليل سلطة قوية على كل شيء، إذ يقضي بقوتهِ على مَنْ معه، إلّا أنّ قوة الشّاعر تتغلب على قوة اللّيل وسلطته نفسيّاً، ومن بعد، يُفرِّجُ عن نفسه ببعث الأمل والتّفاؤل في نفسهِ عند انتقاله من السّيئ إلى الأحسن، من اللّيل المظلم إلى الفجر المضيء.

أنسنة أصوات اللّيل، وهمسات الفلوات:

أولى الشّعراء الصّوت اهتماماً كبيراً، واعتمدوا عليه في صورهم، وظنوا أنّهُ مثل البصر وغيره من الحواس يمكن أن يكون وسيلةً لفهم هذا الوجود، " فالصّوتُ يمكن أن يكون وسيلةً لفهم حقائق الوجود واكتشاف كنه الجمال"[١].

من الشّعراء مَنْ قَدّم صوراً بديعة عمادها الصّوت لا المنظر، والسّمع لا الرؤية، و" لا يخفى مالهذه الحاسة من أهمية في إدراك الجمال، فهي عماد كلّ نموعقلي وأساس كلّ ثقافة ذهنيّة"[٢].

والصّوتُ عند ذي الرُّمّة عنصرٌ أساسٌ من الصّورة السّمعية، ووسيلة هامة من وسائل تشكيلها، فقد كان يركن إلى الصّوت، ويعدهُ مدخلاً لفهم الحياة والوجود، وحقيقة الأشياء، " وفي لوحاته المتعدِّدة التّي رسمها للصّحراء بالذّات، سواء لحيوانها أولمظاهرها الطّبيعيّة أولمظاهر الحياة فيها، نراه مشغولاً بتسجيل الأصوات التّي تترامى إلى سمعه في أرجائها الفسيحة الواسعة"[٣].

فقد تميز بقدرةٍ فائقة على نقل الأصوات، فكان ذاحسٍّ صوتيّ مُرهف، " كأنّه يحمل جهازاً من أجهزة التّسجيل الحساسة يلتقط كل مايصل إليه من أصوات"[٤]، وإحساسهُ بالجمال وتمثله لم يكن عن

---

[١]- عبد الفتاح صالح نافع ، **الصورة في شعر بشار بن برد**،ص ٣١٦.

[٢]- المرجع السابق، ص١٦٩.

[٣]- يوسف خليف، **ذوالرمة شاعر الحب والصحراء**،ص ٢٩٣

[٤]- المرجع السابق،ص ٢٩٣.

طريق العين فقط، بل كان عن طريق السّمع أيضاً، فنقل إلينا صوره السّمعيّة المختلفة التي تُبكيه حيناً، وتفرحهُ حيناً آخر، وتريحهُ نفسيّاً تارةً.

وليل ذي الرُّمّة كان مقترناً بالحزن، فكلما قَدِمَ تدافعت معه الهموم والأحزان، فأفكار اللّيل هي أفكار الغياب والفراق والموت، وأحاديث اللّيل ترتبط بأحاديث الصّحراء، والأصوات في الصّحراء أصداء لما يهجس في روحه وداخله من مخاوف، وإحساس بالموت، فكانت صورة الصّحراء في شعره تظهر إحساسه بالواقع، وتمثل موقفه من الحياة ، يجسد بها رؤيته الحياةَ والموتَ؛ أي بقيت صحراؤه مجهولة غامضة مخوفة. لذلك تفنن في وصف اللّيل وأصواته، بطوله، وهواجسه ومخاوفه، وبما يولّد في النّفس من إشعور بالفناء والعدميّة. فحين يرخي اللّيل أستاره المظلمة الكثيفة تصدر عن الفلوات والصّحارى همسات ترمز إلى إقفارها، ووحشتها، وحلول الحيوان فيها محلّ الإنسان.

لقد كان ذوالرُّمّة يحس بأصوات اللّيل من حوله، أولنقل أصوات الفلوات وكأنها غناء، فتسري هذه الأصوات في سمعه كما يسري غناء يردده عاشق مفتون. يقول[1]:

سَرَوْا حتى كأنّهمُ تَساقَوْا   على راحاتِهِمْ جُرَعَ المُدامِ
بأغبرَ نازحٍ نَسَجَتْ عليه   رياحُ الضَّيفِ شُبّاكَ القَتامِ
بكلِّ مُلمَّعِ القَفَرات غُفْلٍ   بعيد الماءِ مُشْتَبِه المَـــوامي
كَأَنَّ دويَّهُ من بعدِ وَهْنٍ   دويُّ غِناءِ أَرْوَعَ مُسْتَهامِ

نقرأ الأبيات هنا فنحسُّ فيها رنة حزنٍ وألمٍ تسيطر على المكان في ذلك الليل الذي لم يكن صامتاً، فلا هدوء فيه ولا سكينة؛ لأنّ الشّاعر استطاع أن يبث الحياة في أوصاله، بدلالة مايسمعه من غناء متتابع لاينقطع، فذلك الصّوت وهودوي ريح يتردّد إلى سمعه في ذلك المكان المقفر البعيد عن البشر بعد ساعة من اللّيل، فيجعله غناء لرجل عاشق مفتون بمن يحبُّ، لايعقل ما يأتي به من هيجان، فيستمر بغنائه علّه يُبرِّد شيئاً قليلاً من حرارة قلبه.

وتتابع غناء هذا الرّجل في ذلك المكان، وعدم انقطاعه ورد في بيت ضمن سياق يصوِّر أثر الرّحلة في المرتحلين ومايدركهم من مشقة وتعب فيه، ولكن هذا الرّجل بادي الصّبابة حزين، تنطق بالألم كلّ

١- **ديوانه** ٢/١٤٠٠- ١٤٠١. سروا: ساروا ليلاً، حتى كأنهم من السرى والسهر كأنما تناولوا الراح بأيديهم كالسكارى. بأغبر نازح: بطريق أغبر بعيد، والغبار كأنما نسج عليه. شُبّاك: ماشتبك من الغبار، والواحد من القتام قَتمَة. غفل: لاعَلَمَ هيعني لا علامة فهي مُضِلّة. الموامي جمع موماة: وهي القفر من الأرض . أروع: رجل بروعك جماله.مستهام: عاشق قد ذهب فؤاده.

زفرة من زفراته، فجاء غناؤه حزيناً مصحوباً بالأنين، والزفرات الحرّى الأليمة، وكأنّه جعل أذنه طريقاً إلى قلبه المحزون، ولعلّ الشّاعرَ بأنسنة صوت اللّيل، وجعله غناء العاشق المفتون يجدُ صوتاً متجاوباً مع رغبته في الخلاص من قيود ذلك الزمن اللّيلي، فكان غناؤه الحزينُ المُنقذَ المُخلِّصَ من رهبة الزّمن القاهر من ناحية، والمُلبي حاجةً نفسيّةً لديه تمنحه نوعاً من الأمان من ناحية أخرى؛ ولهذا نلاحظ أنّ الشّاعر لايعد ذلك الصّوت أمراً منكراً مستقبحاً، بل كأن الشّاعر يستأنس بذلك التّعب الذّي يعانيه وأصحابه من الرّحلة، فقد أَلِفَ ذلك اللّيل وإن داخله شيءٌ من الألم والمشقة.

وفي موضع آخر من شعره يجعل دوي الصّحراء الغامض المبهم الذي يملأ أسماع السّارين والمرتحلين ترانيم النّصارى في كنائسهم. يقول في ذلك[١]:

فكم واعسَتْ بالرّكْبِ من مُتَعَسَّفٍ غَليظٍ وأَخفافُ المطيِّ دَوامِ
سَباريتَ إلا أَنْ يرى متأمِّلٌ قَنازِعَ إِسنامٍ بها وثَغــــامِ
ومِن رَملةٍ عَذراءَ من كلِّ مَطْــــلَعٍ فَيمرُقْنَ مِن هاري التُّرابِ رُكامِ
إليكَ ومن فَيْفٍ كَأَنَّ دَويَّـــهُ غِناءُ النَّصارى أوحَنينُ هِيَامِ

هذه الأبيات في سياق رحلة الشّاعر إلى خال الخليفة هشام بن عبد الملك وهوإبراهيم بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمروبن مخزوم، وفي أثناء سفره يسمع للصّحراء المترامية الأطراف، النّائية عن البشر دويّاً مبهماً لا يدركه، ولا يعرف كنهه، ولكن يُخيَّلُ إليه أنه صوت تراتيل دينية لنّصارى يقرؤون الإنجيل في كنائسهم وأديرتهم، أوحنين إبل ظمأى استبدَّ بها العطش والهيام.

ولكن مايلفت نظرنا أنه أنسن أصوات الفلاة المبهمة المترددة إلى سمعه، وجعلها أصواتاً صادرة من جوقةٍ جماعيّةٍ غنائيّة ترتّل ترانيم دينيّة بأصوات متناوبة، متناغمة، متتالية، كانت قد تدرّبت على أدائها، أوأنيناً صادراً عن جماعة من الإبل منهكة، في فؤادها نزعة ألم من شدة العطش والظمأ، وهذه بدورها تشبه تصويت الرّياح المتناوبة الباعثة للهواجس، والمخاوف في الأمكنة المقفرة الموحشة، فكان حديثه عن تلك الأصوات حديث خبير بأمورها، عالم فيها؛ إذ اختلطت الأصوات، وامتزجت، وصبغت الصّورة بلون من الحركة. وجمال هذه الصّورة لم يأتِ من مجرد تشبيه صوتٍ بصوتٍ فقط، بل نبع من

١- **ديوانه ٢/ ١٠٦٤و١٠٦٩**. المواعسة: المواطأة، والتعسف: الأخذ على غير هدى. سباريت: أرض لاشيء بها ولا نبت. قنازع إسنام: بقايا من الشجر. الواحدة: إسنامة. الثغام:نبت أبيض يشبه الشيب. عذراء: يعني أنها لم تُسلك قبل ذلك، أي تصعد من كل مطلع. يمرقن: يخرجن وينفذن، يعني هذه الإبل. هاري التراب: ما تناثر منه. ركام: بعضه على بعض. إليك: كم جاوزت إليك. فيف: ماستوى من الأرض. هيام: إبل عطاش. حنين: أنين.

العناصر المتعاونة الّتي اشترك فيها الصّوت والحركة والحالة الّتي عليها الشّاعر: حالة القلق، والخوف، والانتظار.

لقد استعان ذوالرّمّة بأذنه الحساسة المرهفة، الّتي التقطت أدق الأصوات، ونغّمتها، وقدّمتها ألحاناً وأغاني تتحسسها الأذن، وتجد لها صدى، وتأثيراً في أغوار النّفس، ونراه قد ركن إلى الصّوت، فتشكلت صورته السّمعيّة في براعة فائقة، وزاوج بمقدرة عالية بين أصوات الريح وأصوات الإبل الحزينة، وفرّق بينهما وبين ترانيم النّصارى. ولكن غايته من تلك الصّورة السّمعيّة المؤنسنة كانت أبعد من ذلك، وهي الرّبط بين البداوة والحضارة، والمزاوجة بين العناصر البدويّة والعناصر الحضريّة. "هذه المزاوجة الطّريفة الّتي تذوب فيها الفوارق بين حياة البادية وحياة الحاضرة، وتتهاوى الحواجز الّتي تفصل بينهما، حيث تتلاقى الأطراف المتباعدة في مجال واحد يتم فيه الرّبط بينهما. وفي هذا الرّبط بين الأطراف المتباعدة، وهذه المزاوجة بين العناصر البدويّة والعناصر الحضريّة، يكمن سرّ من أسرار الجمال الفني في شعر ذي الرُّمّة، وخاصة من أدق خصائص الصّناعة الفنيّة عنده"[1]. ما جعل هذا الربط بين البيئة البدوية بصحرائها، والبيئة الحضريّة بكنائسها يبيّن – من ناحية – ما تزخر به مخيلته من مشاهد الحياة والطّبيعة في أثناء زياراته المتعددة والكثيرة لبلاد الشّام وفارس ولمدن العراق، ويجعلنا – من ناحية أخرى – حين نقرأ شعره نحسّ بعنصر المفاجأة في صوره، لتغدولوحاته فاتنة نابعة من إحساسه الشّامل بالكون نتيجة تأملّه العميق، وصفاء ذهنه الذي كان "من الأذهان القليلة الّتي تُعْكَس فيها مناظر الطّبيعة، وكأنها رؤى حالمة"[2]، فأضفى بذلك على صوره جدة وابتكاراً، وهذه الجدّة تدلّ دلالة واضحة على أنّ شعره – في ذلك العصر -تطوّر " تطوّراً لم يقف عند الظّاهر فحسب، بل تناول الدّاخل، تناول النّفس وأحاسيسها، فانطبعت فيه روح تأمّلٍ واسعة في الطبيعة، وهي روح كانت تتأثر بالإسلام كما كانت تتأثر بالعقل الجديد... فنفذ من خلالها إلى هذه الرّوعة في التّخيُّل، وذلك الإحساس العميق بالكون"[3].

وهذه المزاوجة تتكرر في شعره في أكثر من موضع، فهو يتخيل أصوات الصّحراء المبهمة في ليل حالك،كأنّها أصوات قوم من الرّوم يتبادلون الأحاديث في ما بينهم بلغتهم غيرالمفهومة.يقول في ذلك[4]:

---

[1]- يوسف خليف، **ذوالرمة شاعر الحب والصحراء**،ص ٣٣١.

[2]- شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ص ٢٦٧.

٣- السابق، ص ٢٦٧.

[4]- **ديوانه** ١/٤٠٨-٤١٠. زجلٌ: صوتٌ مختلطٌ. تناوح: تجاوب بصوت الرياح. عَبْشومُ: شجرة تنبسط على وجه

للجنِّ باللّيلِ في أَرْجائها زَجَلٌ ... كما تَناوَحَ يومَ الرّيحِ عَيْشومُ
هَنّا وهَنّا ومن هَنّا لَهُنَّ بها ... ذاتَ الشّمائلِ والأيمانِ هَينومُ
دَوِّيّةٌ ودُجَا لَيلٍ كأنّهما ... يَمٌّ تَراطَنَ في حافاته الرُّومُ
يُجْلى بها اللّيلُ عنّا في مُلَمَّعَةٍ ... مثلِ الأديمِ لهـــا من هَبْوَةٍ نيمُ

الشّاعر في رحلةٍ دائمة، وسفرٍ طويل يطوي الليالي، ويتعاقب فيه النهار والليل؛ لذلك يستفيض في تصويره هذا اللّيلَ الدامس ومايرتبط به، ومايُسمَعُ فيه، في سياقٍ يحكي شدة السيّر، ومشقته،واستمراريته، فتناول لوحةً صوتيةً تصوِّر شدة ما هو فيه في ليلٍ صاخبٍ غير ساكنٍ؛ إذْ يسمعُ صوتَ نُواحٍ يأتي من هنا وهنا، ومن الشمال ومن اليمين، فهويتخيّلُ أصواتَ الجنِّ الصّاخبةَ مختلطةً غيرَ مفهومة، تختلف قوةً وضعفاً، وحَدةً وخشونةً، كأنها أصوات شجر العيشوم حين تهبُّ عليه الريح إذا يَبِسَ فيُسمعُ وكأنهُ نواحٌ.

فقد أراد الشاعر أنْ يبيّن أنَّ هذه الأمكنة كانت مأهولة بالنّاس في الزمن الماضي، أمّا الآن فهي خلاء يسكنُها الجنّ، ويقيمون فيها، ولن يجرؤَ أحدٌ على السكن في هذا المكان مرةً أخرى في المستقبل، إذاً الشاعرُ يائسٌ من عودة الحياة ثانية إلى هذا المكان؛ حتى تحول المكان من حال الأُنس الماضي إلى حال الوحشة الحاضرة.

وفي أثناء مسير الشّاعر، اجتمعت فلاة واسعة موحشة وظلمةُ ليلٍ حالكةٌ، وترافق ذلك الاجتماع بأصوات مدوّية مختلطة غير مفهومة، فجعل التقاء الفلاة دجا اللّيل بحراً واسعاً، وأنسن تلك الأصوات المختلطة وجعلها أصوات ملاحين من الرّوم في سفن تشق بهم عباب البحر وأمواجه الرّهيبة، وجعلهم يتراطنون ويتحادثون بلغتهم الأجنبية الغريبة؛ إذ تتعالى تلك الأصوات غير المفهومة في جوانب ذلك البحر.

فالشّاعر أراد من هذه الصّورة السّمعيّة البصريّة معاً المزاوجة بين العناصر البدويّة والعناصر الحضريّة،يضاف إلى ذلك أنّ اتساع الفلاة المدوّية الغامضة المبهمة حين تتكاثف عليها ظلمات اللّيل يصوِّر شدّة السّير ومشقته سماعاً ومشاهدةً. وقد تلاءم ذلك في اختياره اللّوحة الصّوتيّة المؤنسَنة

الأرض، فإذا يبست فللريح بها زفير، وقال: هو ضرب من النبتٌ يتخشخش إذا يبسَ وأصابتهُ الريح. من هَنّا لَهُنَّ: أي للجن. هنّا وهنّا: يسمع صوت الجن وزجلها من ها هنا وها هنا. هَيْنَمَة: صوت تسمعهُ ولا تفهم كلاماً. دويه: مفازة مستوية. اليم: البحر. تراطن: كلام الروم. حافاته: جوانبه. يجلى بها: أي بهذه الفلاة التي وَصفَ، ويجلى: ينكشف. ملمّعة: أرض تلمع بالسراب. هبوة: غَبَرَة. النيم: الفرو الصغير والقصير إلى الصدر.

لتنعكس على تصويره لليل صاخب، فجاءت الصّورة في مجملها صادقة دقيقة رهيبة لايحسها إلاّ من سرى بالصّحراء ليلاً. وهذا يبيّن لنا إحساسه العميق بالكون؛ إذ ربط بين الأشياء المتباعدة والّتي لا تكاد تقع إلاّ في الوهم، وهذا الإحساس العميق هوالّذي تقاربت فيه المسافات حتى كادت تنمحي، وتقاربت صور الأشياء حتى كادت تتّحد، وهذا ما جعل "ذا الرُّمّة يشعر في أعماق نفسه بالصّلة التّامة، بل بالرّبط التّام بين وحدات الطّبيعة في سمائها وأرضها، وبرِّها وبحرها، وصخورها وسفنها "[١].

لقد كان ذوالرّمّة صاحب مخيِّلة رابطة، جعلته يرسم في لوحاته صوره المتباعدة، ويربط بينها، " وهوإحساس نمّتْهُ الحياة الجديدة والحضارة الجديدة... من هنا كانت لوحاته يتلاشى فيها الزّمن، كما تتلاشى المسافة، لهذا العمق في الإحساس وهذه الدّقة في الشّعور بالكون... فتحوّل يصوّر طبيعة الصّحراء في لوحاته، فإذا صورة الكون كلّه تشعُّ في نفسه من صوره هذه الصّحراء، وإذا هذا الشّعور العميق الذّي يدْمجُ بين صور الطّبيعة كلّها صحراء وغير صحراء"[٢].

إن ذا الرُّمّة كان يلتقط ما يترامى إلى أذنه من أصوات مدويّة في أرجاء الصّحراء الواسعة، ومن همسات الفلوات حين تتكاثف ظلمات اللّيل، فأنسن تلك الأصوات في لوحات سمعيّة تارة، ولوحات سمعيّة وبصريّة تارةً أخرى. فجعل أصوات اللّيل أصوات غناء في أثناء رحلته ليستلذّ بالمكان، فألِفَ الليل وإنْ داخَلَه ألم ومشقة.

الخاتمة:

إنَّ حضور الأنسنة في أدب ما دليلُ صلّة قائمة بين صاحبه وماحوله، نتيجة احتكاكٍ مستمر بينهما؛ إذْ يرتفع بها غير البشريّ إلى مستوى البشريِّ، عند اكتسابه صفات إنسانيّةً، ليست لهُ في الحقيقة.

وذو الرّمّة أنسنَ غير العاقل، فأكسبه صفاتٍ، ومشاعرَ إنسانيّةً خارجةً عنه؛ ليتخفف من ثقل زمنه، ومن ضغط أيامه، فخرج بذلك عن المألوف، مبتعداً عن التصريح والتّقليد، ومعتمداً التّلميح، مُستمداً أنسنته من مشاعرِه، وأحاسيسه، مازجاً بين مُؤَنسناتهِ ونفسه، هادفاً إلى تحقيق غاياتهِ وأهدافه، مانحاً ذاتهُ انفراجاً نفسيّاً يرتاحُ إليه.

والأنسنة عنده كانت احتيالاً على إيصال ما في نفسه، وأثبتت أنّ وراءها غايات كشفت عن عمق الكلام الشّعري؛ أي لأنسنة اللّيل وأصواته أبعاد جماليّةٌ نفسيّةٌ، خفيّةٌ، مرتبطةٌ بداخل الشّاعر في أغلب

---

[١]- شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ص ٢٦٤.

٢ السابق، ص ٢٦٥.

الأحيان، وقد جاءت رمزيّة في بعض المواضع من شعرهِ. وكان التّأويل وسيلةً لكشف الأنسنة المكثفة المبثوثة في تضاعيف شعره، وصولاً إلى غاياتها.

ومن معاني صورة اللّيل المؤنسنة امتداد السلطة. فأنسنة الليل في شعره صوّرت سلطةً قويةً للّيل على كل شيءٍ، إذ يقضي بقوتهِ على مَنْ معه؛ أي أصبح اللّيل رمزاً لعالم السلطة القاسي، إلّا أنّ قوة الشّاعر تتغلب على سلطة اللّيل وقوته نفسيّاً، ومن بعد يُفرّج عن نفسه ببعث الأمل والتّفاؤل فيها عند انتقاله من اللّيل المظلم إلى الفجر المضيء الذي يفتق بظهوره التخييم المظلم واستمراره، لأنّ سلطة اللّيل التي يمارسها على الرحل والمرتحلين تنتفي بطلوع الفجر.

لقد استطاع ذو الرّمّة في صوغ عباراته أن يقدّم صوراً مؤنسنةً معبّرة اشترك فيها اللفظ وإيحاؤه، وظهرت فيها قدرتهُ على المزاوجة، وقد أزال الفوارق بين الحياة البدويّة والحياة الحضريّة، وزاوج بينهما بصور سمعّية مُؤَنْسَنة، وتناول الأصوات المترامية إلى سمعه في الصّحراء الواسعة فأنسنها في صورٍ سمعيّةٍ حيناً وسمعيّة بصريّة حيناً آخر، فجاءت أنسنته هذه صادقة ودقيقة؛ لأنها صادرة عن شخص سرى حقيقة بالصّحراء وفلواتها، وسمع أصواتها وهمساتها.

لم تكن صورة اللّيل وأنسنته عند ذي الرُّمّة صورةً حرفيّةً أمينةً للّيل، وإنّما كانت صورةً مؤنسنةً أمينةً لمشاعره وأحاسيسه، فتحول اللّيل إلى كائن يرتبط بهمومه؛ أي أصبحت أنسنة اللّيل عنده سبيلاً إلى تصوير الهموم والأحزان. فاللّيل بسواده، وكثافة ظلمته ارتبط بحالته النّفسيّة، وعبّر عن ثقل الهموم؛ لذلك تأرجحت أنسنته بين القوة والضعف.

وقد اتسم عالم الشّاعر اللّيلي بالطول؛ لأنّ تجربته في الحياة ممتدة مليئة بالمشاق والصعاب، وبسبب قسوة الحياة يغدو الزمن لديه زمناً نفسيّاً انفعالياً.

قائمة المصادر والمراجع:

١. أحمد، مرشد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف**، ط١، الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٢.

٢. إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، (د.ط)، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، (د.ت).

٣. جهاد، هلال، **فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي)**، ط١، سورية، دمشق: دار المدى، ٢٠٠١م.

٤. الحسين، قصي، **العمارة الفنية في شعر امرىء القيس (دراسة تحليلية للشعر الجاهلي)**، (د.ط)، طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة، (د.ت).

٥. خليف، يوسف، **ذو الرُّمّة شاعر الحبّ والصحراء**، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٦. ذو الرّمّة، **ديوانه**، حققه وقدّم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح، ط١، دمشق: مطبعة طربين، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

٧. ذو الرّمّة، **ديوانه**، حققه وقدّم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح، ط٢، بيروت:مؤسسة الإيمان، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

٨. ذو الرّمّة، **ديوانه**، راجعه وقدّم له وأتمّ شروحه وتعليقاته زهير فتح الله، بيروت ، دار صادر، ١٩٩٤م.

٩. السامرائي، خالد ناجي، **ذو الرمّة (شمولية الرؤية وبراعة التصوير)**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢م.

١٠. شحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، ط١، إربد، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع ومؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ١٩٩٥.

١١. الشكعة، مصطفى ، **رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية**، بيروت: عالم الكتب،١٩٧٩.

١٢. ضيف، شوقي، **التّطور والتّجديد في الشّعر الأموي**، ط٦، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

١٣. فوغالي، باديس، **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، ط١، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

١٤. الكفوي، **الكليات**، إعداد: عدنان درويش ومحمد المصري، القسم الأول، (د.ط)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٤م.

١٥. ناظم، حسن، **أنسنة الشعر (مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً)** ط١، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.

١٦. نافع، عبد الفتاح صالح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣م.

١٧. نوفل، سيد، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، ط٢، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ، (د.ت).